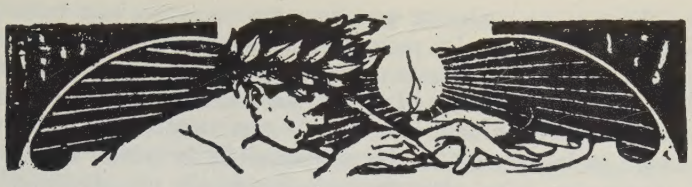

NOSOTROS

ECCE HOMO

COMO SE LLEGA Á SER LO QUE SE ES

PORQUÉ SOY TAN MALIGNO

I

¿Por qué sé algunas cosas más que los otros? ¿por qué, de una manera general, soy tan maligno? jamás he pensado en problemas que no lo son; jamás me he gastado. Las verdaderas dificultades religiosas, por ejemplo, no las conozco por propia experiencia. No puedo comprender cómo podría ser "proclive al pecado". Así mismo estoy desprovisto de todo criterio positivo para saber lo qué es un remordimiento: según lo que se *oye* decir, el remordimiento no me parece nada estimable... Me disgustaría dejar en proyecto una acción *fuera de tiempo;* por principio prefiero omitir en el problema del valor, el desenlace molesto, las *consecuencias.* Cuando una cosa concluye mal, ocurre frecuentemente que uno ha fallado el *golpe de vista* en lo que ha hecho: el remordimiento se me antoja una especie de *mal golpe de vista.* Mantener honrosamente una cosa que no tiene éxito, precisamente porque no ha tenido éxito, se conformaría mejor con mi moral.

"Dios", "la inmortalidad del alma", "la salvación", "el más allá", son concepciones á las cuales no he otorgado mucha atención, en las cuales no he perdido mi tiempo ni aun cuando era niño—¡quizás no era bastante ingénuo para ello! El ateismo no es en mí el resultado de algo y menos un acontecimiento de mi vida: ha sido algo natural, una cosa instintiva. Soy demasiado curioso, demasiado incrédulo, demasiado petulante, para permitir que se me plantee un problema grande como un

puño. Dios es un problema grande como un puño, una falta de delicadeza á nosotros, los pensadores. Diría, en suma, que no es sino una interdicción grande como un puño: es prohibido pensar.

Me interesa mucho más otra cuestión y de ella depende la salvación de la humanidad, más que de una simple curiosidad de teólogos: es la cuestión de la *nutrición*. Se la puede formular así: "¿cómo necesitas alimentarte para obtener tu máximum de fuerza, de *virtu*, en el sentido que el Renacimiento da á esta palabra, de virtud exenta de moralina?" Las experiencias personales que he hecho en ese terreno, son bastante detestables. Me asombro de que me haya planteado tan tarde esta pregunta y que no haya sabido aprovecharme antes de esas experiencias para escuchar "razón". Sólo la estupidez absoluta de nuestra cultura alemana—su "idealismo"—puede explicarme un poco por qué en este capítulo llegué á un punto que tocaba á la santidad. Esta "cultura", que desde el principio enseña á perder de vista las *realidades*, para correr á toda costa á una meta problemática—lo que se llama los fines ideales—para correr, por ejemplo, en pos de lo que denominan "la cultura clásica"; ¡cómo si el esfuerzo de reunir esas dos ideas "clásico" y "alemán", no estuviese condenado de antemano á un fracaso cierto! Hasta provoca la sonrisa: ¡imagínese á un habitante de Leipzig con una "cultura clásica"!

El hecho es que hasta el momento en que llegué á la edad madura, siempre me he alimentado *mal;* para expresarme desde el punto de vista moral, me he alimentado de una manera "impersonal", "desinteresada", "altruista", para bien de mis cocineros y mis demás prójimos. Con la cocina de Leipzig, por ejemplo, en la época en que hacía mis primeros estudios de Schopenhauer (1865), he negado muy sinceramente mi "voluntad de vivir". Dicha cocina me parece resolver de una manera singularmente acertada el problema de abismarse el estómago alimentándose insuficientemente. (Se me asegura que en el año 1866 se produjo un cambio en este sistema). Pero si se considera la cocina alemana en su conjunto, ¡cuántas cosas deben pesarle en la conciencia! ¡La sopa antes de la demás comida, (en los libros de cocina venecianos del siglo XVI, eso se llama todavía *alla tedesca*); la carne cocida; las legumbres pesadas y harinosas; el plato intermedio degenerado hasta el punto que constituye un verdadero apretapapel! Si se agrega aún la necesidad realmente animal de beber después de la comida, en uso entre los viejos alemanes y no sólo entre los alemanes *viejos*, se comprenderá el origen del espíritu alemán... de ese espíritu que deriva de los intestinos afligidos. El espíritu alemán es una indigestión y no consigue concluir con nada.

En lo que toca al régimen inglés, si se le compara con el ré-

gimen alemán y aun al francés, el primero aparece como una "vuelta á la naturaleza", es decir, al canibalismo, y ella es profundamente contraria á mi propio instinto; se me ocurre que da pies *pesados* al espíritu—pies de inglesas... La mejor cocina es la del Piamonte.

Las bebidas alcohólicas me son perjudiciales. Un vaso de vino ó de cerveza por día es más que suficiente para que mi vida sea análoga á un valle de lágrimas. Mis antípodas viven en Munich. Aunque haya aprendido esto un poco tarde, lo había experimentado desde mi niñez. Cuando era adolescente me imaginaba que beber vino y fumar es al principio una vanidad de joven y luego un mal hábito. Quizás el vino de Nauembourg, haya contribuído á provocar este juicio mío, un poco *duro*. Para creer que el vino *serena*, sería preciso que fuese cristiano, quiero decir, que yo tuviese la fe, lo que es para mí un absurdo. Cosa curiosa: si las *pequeñas* dosis de alcohol muy diluído me ponen de mal humor, las *fuertes*, me vuelven un verdadero marinero. Desde mi juventud hacía consistir ésto, en una especie de valentía. Redactar una larga disertación latina en una noche y ponerla en limpio con la ambición de imitar en exactitud y concisión, mi modelo Salustio; derramar sobre mi latín algunas copas de aguardiente fuerte, en la época en que era alumno de la venerable Escuela de Pforta, no estaba de ningún modo en contradicción con mi fisiología, ni aun con la de Salustio—malgrado lo que pueda pensar la venerable Escuela de Pforta.

A decir verdad, más tarde, á mediados de mi vida me decidí contra el uso de toda bebida *espirituosa*. Yo, que soy por experiencia el adversario del vegetarianismo, lo mismo que Ricardo Wagner, que me convirtió, no sabría aconsejar con toda la energía necesaria, la abstención absoluta de alcohol, á todas las naturalezas de carácter *espiritual*.

El agua basta... Tengo predilección por todos los lugares en que se tiene ocasión de beber aguas corrientes naturales (Niza, Turín, Sils); una copita de agua me sienta maravillosamente. "In vino *veritas*": creo que en lo que respecta á la noción de "verdad", estoy nuevamente en desacuerdo con todo el mundo. Mi espíritu gravita sobre las *aguas*.

He aquí algunas indicaciones respecto á mi moral. Una comida substancial, es más fácil de digerir que una comida ligera. Una de las primeras condiciones de la buena digestión es la de que el estómago entre en actividad en su totalidad. Por la misma razón es preciso evitar esas comidas interminables, que llamaría sacrificios interrumpidos—las comidas de las mesas redondas. Nada de colaciones entre las comidas. Nada de café: el café entristece. El te es saludable por la mañana. Se le puede tomar en pequeñas cantidades pero muy cargado; por el contrario re-

sulta perjudicial, si es claro. En este capítulo cada uno tiene sus reglas que oscilan entre los límites más estrechos y más delicados. En un clima enervador no es bueno tomar el te en ayunas: una hora antes conviene beber una taza de cacao espeso y desaceitado.

Permanecer *sentado* lo menos posible: no prestar fe á una idea que no se haya presentado al aire libre, cuando uno se mueve libremente. Es preciso que también los músculos tengan su esparcimiento. Todos los prejuicios vienen de los intestinos. La pesadez—ya lo dije—es el verdadero pecado contra el *espíritu santo.*

II

La cuestión del *lugar* y del *clima* está estrechamente ligada á la cuestión de la nutrición. A nadie le está permitido vivir indiferentemente en cualquier parte; aquel que debe resolver problemas importantes que exijan la contribución de todo su vigor, tiene por eso mismo una elección muy limitada en este sentido. La influencia del clima sobre *la asimilación y la desasimilación,* su retardamiento ó aceleración es tan intensa que un error de lugar ó de clima puede no solamente alejar á uno de su misión, sino también tornársele completamente extraña. La coloca fuera de su visual. El vigor animal jamás ha sido en él suficientemente grande para crearle ese sentimiento de libertad que invade al espíritu cuando uno puede decir: "Yo solo puedo hacer eso"...

Una pequeña pereza de los intestinos que se ha transformado en mala costumbre, basta para hacer de un genio, algo mediocre, algo de "alemán". El clima de Alemania es suficiente por sí solo para desalentar fuertes corazones, aun aquellos que son llamados al heroísmo. El proceso de la asimilación está en razón directa con la movilidad ó la parálisis de los *órganos* del espíritu. El "espíritu" mismo, no es al fin y al cabo sino una forma en la evolución de la materia. Agrupad los lugares donde hubo en todos los tiempos hombres espirituales, donde el buen humor, el refinamiento, la malicia, hacían parte de la felicidad; donde el genio se sentía casi necesariamente en su ambiente; todos gozaron de una atmósfera maravillosamente seca. París, la Provenza, Florencia, Jerusalén, Atenas,—esos nombres significan algo.—El genio está *condicionado,* por un aire seco y un cielo claro; es decir, por una rápida asimilación y desasimilación, por la posibilidad de procurarse sin cesar grandes y aun enormes cantidades de fuerza.

Tengo ante mis ojos el ejemplo de un espíritu notable y de disposiciones libres, el cual á causa de faltarle discernimiento en materia de climas se hizo estrecho, rampante, especialista y

gruñón. Y yo mismo, en último término, podría ilustrar este caso, suponiendo que la enfermedad no me hubiese hecho escuchar la razón y no me hubiese obligado á reflexionar sobre la razón en la realidad. Ahora, que á consecuencia de una larga experiencia, deduzco los efectos de origen climatérico y metereológico sobre mí mismo, como sobre un instrumento útil y experimentado, ahora que un corto viaje, por ejemplo de Turín á Milán me basta para comprobar fisiológicamente el grado de humedad del aire, pienso con terror en el hecho inquietante de que mi vida en sus últimos diez años (los años que han tenido mis días en peligro) se ha desarrollado siempre en lugares inapropiados que debieron serme literalmente *prohibidos*. Nauembourg, la Escuela de Pforta, la Turinge en general, Leipzig, Bale, Venecia, son otros tantos lugares perniciosos á mi fisiología particular. Si, de una manera general, de toda mi infancia y de toda mi juventud, no poseo un solo recuerdo agradable, sería un error hacer valer aquí las excusas llamadas "morales", por ejemplo la indiscutible penuria de una sociedad *suficiente;* pues esta penuria existe todavía, como ha existido siempre, sin que me impidiera ser alegre y osado. Por el contrario, la ignorancia en materia fisiológica—el maldito "idealismo"—es la verdadera fatalidad de mi vida, lo que hay de supérfluo y de estúpido en ella, algo de lo cual no ha salido nada bueno, algo con lo cual no hay acomodamiento ni compensación posible. Es por este "idealismo", que me explico todos los desdenes, todas las grandes aberraciones del instinto, todos los actos de humillación de mi vida, separándome de la verdadera *misión* de mi vida. Por ejemplo, ¿por qué he llegado á ser filólogo? y, ¿por qué no he sido médico ó al menos alguna cosa que me hubiese abierto los ojos? Cuando estaba en Bale, todo mi régimen intelectual, sin exceptuar la división del tiempo, no fué sino un desperdicio, absolutamente insensato de fuerzas extraordinarias sin que haya habido compensación por el grado de fuerzas nuevas, y sin que aun haya yo pensado en proporcionar una compensación á ese desperdicio. Era la ausencia de toda *salvaguardia* de un instinto imperativo, una asimilación de sí mismo á cualquiera, un "desinterés", un olvido de las distancias—¡algo que yo no perdonaré nunca! Cuando me encontré casi al fin, por el hecho de que me encontraba casi al fin, dí en reflexionar en la profunda sinrazón de mi vida, en el "idealismo". La *enfermedad* solamente me recondujo á la razón.

Es á un pequeño grupo de viejos autores franceses donde acudo asíduamente. No creo sino en la civilización francesa y todo lo demás que en Europa se llama cultura me parece un malentendido, por no decir otra cosa de la civilización alemana... Los raros casos de alta cultura que he encontrado en Ale-

mania eran todos de origen francés. Así era sobre todo Mme. Cosima Wagner, cuya opinión en materia de gusto ha sido la más autorizada que he conocido. Si leo á Pascal, si lo amo como á la víctima más interesante del cristianismo, el cual ha asesinado su cuerpo primero, luego su alma, como el resultado lógico de esta terrible forma de crueldad inhumana; si tengo en el espíritu—y quien sabe si también en el cuerpo—algo de la fantasía caprichosa de Montaigne; si mi gusto artístico defiende—y no sin cierta aspereza—los nombres de Moliére, de Corneille y de Racine contra un genio inculto como Shakespeare: esto no me impide en ningún modo hallar un gran encanto en la compañía de los franceses venidos últimamente. No sé en qué siglo de la historia se podría reunir, de una sola redada, psicólogos tan investigadores y al propio tiempo tan delicados como en el París actual: nombro al azar—pues su número es considerable—MM. Paul Bourget, Pierre Loti, Gyp, Meilhac, Anatole France, Jules Lemaitre, y otro, de esos de la raza fuerte, de quien gusto particularmente, Guy de Maupassant. Prefiero, y sea dicho entre nosotros, esta generación á la de sus maestros que fué corrompida por la filosofía alemana. Allí donde llega Alemania, corrompe la cultura. Sólo después de la guerra ha sido "libertado", el espíritu en Francia...

Stendhal, es uno de los más bellos azares de mi vida, pues todo lo que hace época en mí, me ha sido traído por el azar y no por las recomendaciones. Es absolutamente inapreciable á causa de su psicología que anticipa, á causa de su arte de sorprender los hechos, un arte que recuerda al del más grande de los realistas (*ex ungue Napoleonem*), y por fin y no es esta su menor cualidad, como ateo *honesto*—un género raro en Francia, y que difícilmente se descubre—rindiendo honor á Prosper merimée!... ¿quizás estoy celoso de Stendhal? Me ha robado una de las mejores frases de ateo que podía haber hecho: "La única excusa de Dios es que no existe"... Yo mismo dije en alguna parte: ¿Cuál fué hasta el presente la más grande objeción contra la existencia? *Dios*...

III

La más alta concepción del lirismo me ha sido dada por Enrique Heine. Busco en vano en todos los dominios que se extienden sobre miles de años, una música dulce y apasionada hasta ese punto. Poseía esa maldad divina sin la cual no puedo imaginarme la perfección. Juzgo el valor de los hombres y de las razas según la necesidad que sienten de identificar su dios con un sátiro. ¡Y cómo maneja la lengua alemana! Se dirá algún día que Enrique y yo hemos sido en mucho los más grandes

artistas de la lengua alemana y que dejamos detrás nuestro todo lo que ha sido hecho por aquellos que no eran sino alemanes...

Debo tener un parentesco íntimo con el Manfredo de Byron. Todos los abismos de su alma los he encontrado en el fondo de mí mismo. A los trece años ya estaba habilitado para esta obra. No pierdo ni una palabra, ni una mirada para aquellos que en presencia de Manfredo osan hablar de Fausto. Los alemanes son incapaces de concebir lo sublime bajo cualquier forma que sea: testigo Schumann.

Por indignación contra todas las cosas dulzonas he compuesto á designio una "*contre-ouverture*" de Manfredo del cual Hans de Bulow decía que jamás había visto nada de parecido sobre papel de música; llamaba á eso, violar á Euterpe.

Cuando busco la fórmula más elevada de Shakespeare, no hallo otra cosa sino la de decir que ha concebido el tipo de César. Estas son cosas que uno no adivina. Se es César ó no se es. El gran poeta no se inspira sino en su realidad propia hasta el punto que luego le ocurre no poder soportar más su obra. Cuando se me ocurre arrojar una mirada sobre mi *Zaratustra*, me paseo por mi cuarto durante una media hora, incapaz de dominar un intolerable acceso de sollozos. No conozco lectura que destroce más el corazón que la de Shakespeare: ¡Cuánto ha debido sufrir un hombre para tener hasta ese punto necesidad de hacer el payaso! ¿Se *comprende* Hamlet? No es la duda es la *certeza* que vuelve loco. Pero para sentir así es preciso ser profundo, es preciso ser filósofo, es preciso tener un abismo dentro de sí... Todos tenemos *miedo* de la verdad... Debo hacer una confesión: estoy cierto instintivamente que lord Bacon es el creador, el torcionario de esta clase de literatura, la más inquietante que existe. Qué me importa del lamentable palabrerío de esos espíritus americanos chatos y confusos. El prodigioso poder en la realidad de las visiones es no solamente compatible con el poder de la acción, del crimen, *es aun el corolario*... Estamos lejos de saber bastante sobre lord Bacon, ese primer realista, en el más extenso sentido de la palabra, para saber *todo* lo que ha hecho, *todo* lo que ha querido, *todo* lo que ha vivido consigo mismo... ¡Id al demonio, señores críticos! Admitiendo que yo hubiese firmado mi Zaratustra con un nombre que no fuese mío, por ejemplo con el nombre de Ricardo Wagner, la sagacidad de dos mil años no habría bastado para adivinar que el autor de *Humano, demasiado humano,* era el visionario de Zaratustra...

IV

En este lugar en que hablo de las recreaciones de mi vida es preciso que diga una palabra para expresar mi reconocimiento á lo que en todos momentos me ha recreado más profunda y cordialmente. Lo fueron sin duda alguna mis relaciones íntimas con Ricardo Wagner. Me importa poco de todas mis otras relaciones con los demás hombres. Pero por nada del mundo quisiera borrar de mi vida los días pasados en Triebschen, días de confianza, de alegría, de azares sublimes, de momentos profundos... No sé lo que les ha ocurrido á otros con Wagner: en *nuestro* cielo jamás ha pasado una nube.

Y, hablando así, vuelvo nuevamente á Francia. No tengo razones que invocar contra los wagnerianos *et hoc genus omnes* que creen honrar á Wagner, creyéndolo parecido á ellos mismos. Me provocan una mueca... Tal como soy, extraño en mis instintos más íntimos á todo lo que es alemán, á tal punto que la vecindad de un alemán basta para retardar mi digestión, el primer contacto con Wagner, fué el primer momento de mi vida en que pude respirar libremente. Consideré á Wagner y lo veneré como un producto del *extranjero*, como un contraste, como una protesta viviente contra las "virtudes alemanas".

Nosotros que aun niños hemos respirado el aire fatídico del año 1850, somos necesariamente pesimistas en todo lo que toca á la "idea alemana". Nos es imposible ser otra cosa que revolucionarios; no admitimos un estado de cosas en que los tartufos imponen su mano. Que hoy hayan levantado otros colores, que se hayan vestido de escarlata ó que revisten con uniformes de húsar me es perfectamente indiferente... ¡Y bien! ¡Wagner era un revolucionario! Huyó ante los alemanes... Y como *artista*, no podía tener en Europa otra patria que París. La delicadeza de los cinco sentidos en arte, que es una de las condiciones del arte wagneriano, el sentido de la gradación de tonos, la morbidez psicológica, todo eso no se halla sino en París. En ninguna parte, además, encuentra uno esa pasión por todo lo que toca con las cuestiones de la forma, esa seriedad en la *mise en scène*—es por excelencia la seriedad parisiense. En Alemania no se duda de la ambición enorme que alberga en el fondo de su alma un artista parisién. El alemán es bonachón. Wagner no era nada menos que bonachón... Pero ya he explicado suficientemente á qué dominio pertenecía Wagner (*Más allá del bien y del mal*, parágrafo 256) y cuales son sus parientes más cercanos. Es uno de esos románticos franceses del segundo período, del género sublime y arrobador al cual pertenecían artistas como Delacroix, como Berlioz, que poseían en la intimidad de su ser un fondo de enfermedad, algo de incurable,

todos fanáticos de la expresión, virtuosos de parte á parte... ¿quién fué el primer partidario inteligente de Wagner? Carlos Baudelaire, el mismo que fué el primero en comprender á Delacroix, ese tipo de decadente en que se ha reconocido toda una generación de artistas,— quizás fué también el último...

Lo que no he perdonado jamás á Wagner, es que haya condescendido á Alemania—que se haya hecho alemán del imperio. Allí donde llega Alemania corrompe la civilización.

V

Bien considerado, mi juventud no me hubiese sido tolerable sin la música wagneriana. Pues estaba *condenado* á los alemanes. Cuando uno quiere librarse de una opresión insoportable tome haschís. ¡Y bien! Yo tenía necesidad de Wagner; Wagner es el antídoto contra todo lo que es alemán por excelencia—es un veneno, no lo niego... Desde el momento en que hubo una partición para piano de Tristán—¡mis felicitaciones señor de Bulow!—fuí wagneriano. Las obras anteriores de Wagner me parecen que están debajo de mí—eran todavía demasiado vulgares, demasiado "alemanas"... Hoy todavía busco en vano en todas las artes una obra que iguale á *Tristán* por su fascinación peligrosa, por su formidable y dulce afinidad. Todas las extravagancias de Leonardo de Vinci pierden su encanto cuando se escucha la primera medida de *Tristán*. Esta obra es absolutamente el *nec plus ultra* de Wagner; *Los Maestros Cantores* y *El Anillo* no fueron luego sino un descanso. Hacerme más sano en una naturaleza como la de Wagner equivale á un retroceso...

Pienso que es para mí una felicidad de primer orden haber vivido en el tiempo oportuno, de haber vivido precisamente entre los alemanes, pues eso me ha hecho *apto* para esta obra. ¡En mí la curiosidad del psicólogo va hasta allí! El mundo es pobre para aquel que no ha estado jamás bastante enfermo para gustar esa "voluptuosidad del cielo". Está permitido, ó más bien, ordenado, el empleo aquí de una fórmula mística. Creo que sé mejor que cualquiera de qué prodigios es capaz Wagner: la evocación de cincuenta universos de arrobamientos extraños que nadie más que él puede alcanzar. Y tal como soy, bastante fuerte para volver en provecho mío, lo que haya de más problemático y peligroso, á fin de hacerme más fuerte todavía, llamo á Wagner el más grande bienhechor de mi vida. Lo que nos une es el hecho de que nosotros hemos sufrido profundamente, sufrido uno por el otro, más que lo que serían capaces de sufrir los hombres de este siglo. Esta alianza asociará eternamente nuestros nombres en el porvenir. Si Wagner no ha sido entre los alemanes sino un malentendido, yo lo soy con igual certidumbre y lo seré siempre.

¡Señores alemanes, necesitáis dos siglos de disciplina psicológica y artística!—pero no se reconquistan esas cosas.

VI (1)

Quiero agregar una palabra para explicar á mis lectores más selectos lo que en suma exijo de la música. Es preciso que sea serena y profunda como una tarde de octubre. Es preciso que sea particular, exuberante y tierra, de modo que su picardía y su gracia hagan de ella una mujercita... No admitiré jamás que un alemán *pueda* saber lo qué es música. Los llamados músicos alemanes y en primer término los más grandes, son *extranjeros*, eslavos, croatas, italianos, holandeses, y aun judíos; en otros casos fueron alemanes de la raza fuerte, de la que hoy se ha *extinguido*, alemanes como Enrique Schütz, Bach y Haendel. Yo mismo me siento todavía bastante polaco para despreciar el resto de la música ante Chopin. Por tres razones exceptuo el *Idilio de Sigfrido* de Wagner, y quizás algunas cosas de Litz que sobrepasa á todos los músicos por los acentos nobles de su orquestación, y, al fin de cuentas, todo lo que se ha producido del otro lado de los Alpes. *Del lado de aquí*... No sabría privarme de Rossini y menos de *mi* meridionalismo en música, la música de mi maestro veneciano Pedro Guasti. Cuando digo del otro lado de los Alpes, quiero significar solamente Venecia. Cuando busco otra palabra para expresar el término "música", no encuentro otra sino Venecia. No sé hacer diferencia entre las lágrimas y la música; conozco el placer de no poder imaginar el *mediodía* sin un extremecimiento de terror.

—Apoyado en el puente,
Estaba de pie en la noche bruna.
Un canto de lo lejano venía á mí:
Se derramaban gotas de oro
Sobre la superficie temblorosa del agua.
Góndolas, luz, música...
Todo bogaba hacia el crepúsculo...

---

(1) Este parágrafo debía formar parte primitivamente de *Nietzsche contra Wagner*, y se encuentra en efecto bajo el título de *Intermezzo* en la edición privada de este opúsculo publicada en 1889, en un tiraje de 50 ejemplares por C. G. Naumann, en Leipsig. Pero, durante la impresión, Nietzsche escribió á su editor pidiéndole transfiriese ese capítulo, suprimiendo el título al manuscrito de *Ecce Homo*.

Mi alma, al son de un harpa,
Se cantaba á sí misma,
Invisiblemente emocionada,
Una canción de gondolero,
Palpitante de una beatitud irisada.
—¿Alguno la oye?... (1)

VII

En todo esto—la elección del alimento, del lugar y del clima, la elección de los recreamientos—el instinto de conservación impera; un instinto que se expresa en la forma menos equívoca, en la de *defensa de sí mismo*. Abstenerse de ver algunas cosas, de oirlas, de dejarlas venir á nosotros, es el primer mandamiento de la sabiduría, la primera demostración de que uno no es un objeto del azar, sino una necesidad. La expresión corriente de este instinto de defensa se llama *el gusto*. Su imperativo manda no solamente decir "no", cuando el "sí" sería una prueba de "desinterés", sino también decir "no", *lo menos posible*. Separarse, ponerse aparte de lo que obligaría siempre, y aun contestar con un "no". La razón nos demuestra que los gastos de fuerza defensiva por pequeños que sean, cuando llegan á ser la regla, la costumbre, provocan en nosotros un empobrecimiento extraordinario y perfectamente inútil. Mis *grandes* pérdidas de fuerzas son las acumulaciones de las pequeñas pérdidas. La preservación de sí, la defensa contra las proximidades, necesitan un desperdicio de fuerzas—cuidado con engañarse en este punto—una dilapidación de energía en un fin puramente negativo. Cuando se mantiene á la defensiva prolongando el estado precario que origina esta táctica, se llega á tal estado de debilidad que uno ya no puede defenderse.

Supóngase que salgo de mi casa y que en lugar de encontrarme en una calle de la calma y aristocrática ciudad de Turín, me encuentre en una aldea alemana: entonces mi instinto necesitaría guarecerse para repeler todo lo que venga de este mundo aplastante, cobarde. Y si me encontrase en una gran ciudad alemana, una creación del vicio, donde nada surge, donde toda cosa, buena ó mala, es introducida, ¿No estaría obligado á transformarme en erizo? Pero, dejarse empujar con punzantes, sería desperdicio, un doble lujo, aun cuando nos es posible evitarlo y conservar las manos *abiertas*.

---

(1) Nietzsche se puso á cantar estos versos extraños sobre los cuales había compuesto una melodía más extraña todavía, en el túnel de San Gotardo, cuando era llevado de Turín á Bale, ya presa de la locura, en los primeros días de Enero de 1889.

Otra medida de la sabiduría y de la defensa de sí, consiste en *reaccionar lo más raramente posible,* en substraerse á las situaciones y á las condiciones en las cuales uno estaría condenado á suspender en alguna manera su "libertad", su iniciativa, para volverse un simple órgano de reacción. Tomo como punto de comparación nuestras relaciones con los libros. El sabio que en resumen se conforma á "cambiar de sitio", los volúmenes,—en el filólogo de disposiciones medianas, la cifra se eleva á cerca de 200 por día—ese sabio concluye por perder completamente la facultad de pensar por sí mismo. Si no revuelve libros no piensa. *Responde* á una excitación (una idea que lee) cuando piensa, y finalmente se contenta con reaccionar. El sabio gasta toda su fuerza en aprobar y contradecir, en criticar las cosas que han sido pensadas por otros y no por él — él mismo no piensa jamás... En él se ha debilitado el instinto de defensa; de lo contrario se pondría en guardia contra los libros. El sabio es un decadente. He visto por mis propios ojos naturalezas dotadas de disposición abundante y libre, las cuales, cuando llegan á los treinta años, se encuentran arruinadas por la lectura. Se parecen á los fósforos, que es necesario frotar para que den chispas—"ideas". Leer un libro en la primera hora de la mañana, cuando el día se levanta y el espíritu posee toda su frescura, cuando la fuerza está en su aurora, á eso llamo vicio!

VIII

Y á este punto ya no puedo dejar de dar la verdadera respuesta á la cuestión *cómo se llega á ser lo que se es.* Y con ella llego á la obra maestra del arte de la conservación de sí, el arte del *egoísmo...* Si se admite en efecto que la obra, la determinación y el *destino* de la obra sobrepasan en mucho la medida mediana no habría peligro más grande que el de percibirse á sí mismo *en el mismo tiempo* en que se percibe la obra. Llegar á ser lo que se es, hace suponer que uno ni duda *de lo* que es. Consideradas bajo este punto de vista las *equivocaciones* que se cometen en la vida adquieren un sentido y un valor propios. Uno toma á veces caminos de atajo, hace rodeos, se detiene á los bordes de la senda, se complace en las situaciones modestas y emplea toda su dedicación en llevar á término obras que se encuentran del otro lado de la obra propia. Así se manifiesta una gran sabiduría y aun la suprema sabiduría: allí donde el *nosce te ipsum* sería un medio seguro de perderse, de olvidarse, de *desconocerse,* de repetirse, de volverse más estrecho y mediocre, surge la razón misma. Para expresarme bajo el punto de vista moral: el amor al prójimo, la vida al servicio de los otros y de otra causa *pueden* volverse medidas de seguridad para

conservar el más áspero amor de sí. Es el caso excepcional en que, contra mi regla y mi convicción, adopto el partido de los instintos "desinteresados"; trabajan entonces al servicio del *egoismo* y de la *disciplina personal.*

Es preciso conservar intacta toda la superficie de la conciencia—preservarla del contacto de uno de los grandes imperativos. ¡Guardáos de toda frase grande, de toda gran actitud! Se corre el peligro de ver el instinto "comprenderse" á sí mismo, demasiado pronto. En el intervalo la idea organizadora, la idea llamada á la dominación no cesa de agrandarse en las profundidades — comienza á ordenar, *reconduce* poco á poco, por atajos y desvíos hacia la directiva, prepara *ciertas* cualidades y *ciertas* capacidades que, como medios hacia el fin general, algún día se manifestarán indispensables:—forma, unos tras otros, todos los poderes *esclavos,* antes de dejar oir algo de la obra dominadora, del "objeto", del "fin", del "sentido final".

Considerada bajo esta fase mi vida es simplemente maravillosa. Para llevar á término la obra de escribir una *Transmutación de todos los valores,* era quizás necesario más capacidades que las que nunca estuvieron reunidas en un solo individuo; era necesario también antes de todo, contradicciones entre esas capacidades diferentes, sin que éstas llegasen á perjudicarse ó á destruirse entre sí. La jerarquía de las capacidades; la distancia; el arte de separarse sin confundir; no confundir nada y nada "reconciliar"; una multiplicidad prodigiosa que es lo opuesto del caos—he aquí cuáles fueron las condiciones primeras, el largo trabajo secreto y la doma de mi instinto. La *salvaguardia superior* de ese instinto se mostró arraigada de tal modo en el fondo de mí mismo, que en ningún caso dudé de lo que crecía en mí, de modo que todas mis facultades surgieron un día, súbitamente, en su última perfección.

No recuerdo que haya hecho jamás un esfuerzo en previsión de algo; en toda mi vida no se haya un solo rasgo de *lucha,* soy lo contrario de una naturaleza heróica; "querer" algo, "aspirar" á algo, tener un "fin" en vista, un "deseo", son cosas que no conozco por experiencia. En este mismo momento arrojo una mirada sobre mi porvenir—¡un porvenir *lejano!*—como se mira la mar calma: ningún deseo agita la superficie. No desearía de ningún modo que las cosas fuesen de otra manera que ahora; yo mismo no quiero cambiar... Pero así he vivido siempre. Jamás he tenido deseo; ¡Uno que á los cuarenta y cuatro años de edad puede decir que jamás se ha cuidado de los *honores* de las *mujeres* y del *dinero!*—no porque me hayan faltado... Así por ejemplo, un buen día me encontré profesor de universidad, sin que hubiese pensado en ello, ni aun leja-

namente, pues apenas tenía veinticuatro años. Y así, también fué como dos años después, llegué á ser filólogo, por el hecho de que mi primer trabajo filológico, un ensayo bajo todos los puntos de vista, me fué pedido por mi profesor Ritschl, que lo hizo aparecer en su *Rheinisches Museum*. (Ritschl, y lo digo con veneración, fué el único sabio genial que he visto hasta el presente. Poseía esa agradable depravación, que nos distingue, á nosotros los habitantes de la Turinga, y que hace simpático aun á un alemán. A veces preferimos sendas desviadas para llegar á la verdad. Y no se crea que por estas palabras he querido significar algo que importe una estimación demasiado baja á un compatriota más próximo, *el maligno* Leopoldo de Ranke...)

IX

Quizás se me pregunte por qué he narrado todas esas cosas, insignificantes según las opiniones tradicionales; se me objetará que me estoy perjudicando, mientras tengo muchas grandes obras que defender. Contestaré que todas esas cosas insignificantes—nutrición, lugar y clima, recreamiento, toda la casuística del amor de sí—son bajo todos los puntos de vista mucho más importantes que todo lo que hasta ahora se ha considerado como importante. Es ahí, precisamente, donde es necesario empezar á *cambiar de método*. Todo lo que la humanidad hasta el presente ha avaluado seriamente, no son ni realidades, son sólo quimeras, y más exactamente *mentiras*, originadas en los malos instintos de naturalezas enfermizas y netamente perjudiciales —todas las nociones como "Dios", "el alma", "la virtud", "el pecado", "el más allá", "la verdad", "la vida eterna".— Pero no se ha buscado la grandeza de la naturaleza humana, su "divinidad"... Todas las cuestiones de política, de orden social, de educación, han sido falseados en su origen, porque se ha considerado como grandes hombres á los hombres más dañosos, porque se ha enseñado á desdeñar las "pequeñas" cosas, es decir, á los asuntos fundamentales de la vida... Ahora bien, si me comparo á los hombres que han sido venerados hasta ahora como los *primeros* hombres, la diferencia entre ellos y yo, es evidente. A esos pretendidos "primeros", ni siquiera los cuento entre los hombres—son para mí el desecho de la humanidad, productos de la enfermedad y del instinto de venganza. No son sino monstruos nefastos y profundamente incurables que quieren vengarse de la vida.

Quiero ser lo contrario de esos hombres. Mi privilegio consiste en tener los sentidos aguzados para todos los síntomas de los instintos sanos. No hay en mí ningún rasgo enfermizo; aún en los momentos de enfermedades graves, jamás he sido mór-

bido. En vano se buscaría en mi ser una huella de fanatismo. En ningún momento de mi vida se habrá descubierto una actitud pretenciosa ó patética. Lo patético de la actitud no pertenece á la grandeza. Aquel que frecuentemente tiene necesidad de actitudes, no es *franco*... ¡Guardáos de los hombres pintorescos!

La vida me ha parecido fácil, sobretodo cuando exigía de mí las cosas más difíciles. Aquel que me haya visto durante los setenta días de este otoño, en que sin interrupción he escrito cosas de primer orden que nadie podría imitar ó enseñar, con la responsabilidad de miles de años que vendrán, no habrá podido percibir en mí, ni un signo de tensión, sino, al contrario, una frescura de espíritu y una alegría desbordantes. Jamás he comido con sentimientos más agradables, ni jamás he dormido mejor.

En las relaciones con las grandes obras, no conozco otra táctica que la *soltura*. Es la condición esencial en que se reconoce la grandeza. El menor contratiempo, el rostro sombrío, la menor actitud dura en la nuca, son otras tantas objeciones que se pueden oponer á un hombre, y mucho más á una obra . . . No se tiene el derecho de tener los nervios irritados... *sufrir* de la soledad, es también una objeción. Por mi parte jamás he sufrido sino de la multitud. En una época en que era absurdamente joven, á la edad de siete años, ya sabía que ninguna palabra humana podría alcanzarme: ¿se me ha visto triste por eso? Hoy todavía tengo la misma afabilidad para todo el mundo, más aun, estoy lleno de miramientos para los inferiores; en todo ello no hay ni un átomo de soberbia ó desdén disfrazado. Cuando desprecio á alguno, éste *adivina* que le desprecio: por mi sola presencia encono todo lo que tiene sangre podrida en las venas... Mi fórmula para la grandeza del hombre es *amor fati*. Es preciso no pedir nada de otro ni el pasado ni el porvenir, en toda la eternidad. Es preciso no solamente soportar lo que es necesario, y aun menos ocultarlo—todo idealismo es la mentira ante la necesidad—también hay que *amarlo*...

FEDERICO NIETZSCHE.

(*Continuará*).

ELEGIA PERLA

Noche suave, noche blonda,
¡Cómo gime el manantial!
Cada estrella es una fronda,
cada fronda un madrigal.

El borracho dió una ronda
por la plaza principal,
y con una mueca honda
se lanzó del Puente Real.

Una barca que se enarca,
contra el piélago, una barca,
cuatro remos, un rumor....

—¿Para qué son esos remos?
—Alabemos, alabemos,
alabemos al Señor.....

GÓLGOTA

A mí vino la plebe como al Cristo.
¡Como El sufrí la Cruz! Manos velludas
y lenguas como crótalos surgieron
á la penumbra de la hora aciaga.....

Un Judas tartamudo
me entregó á la picota
y no hubo Cirineo en mi amargura.

Tras del fresco laurel vino el aromo
y á ambos dí mi frente pensadora
en una inclinación de rito austero.

Mi María Dolorosa—la más buena
de todas las nacidas—lloró amargo
hasta llenar la copa
que yo apuré en la ergástula.
Quisiera,
setenta veces siete—¡oh Kempis pleno!—
sufrir lo que he sufrido,
y que al llegar al bosque, esqueletoso,
sin alientos y hambreado,
me saluden las fieras con cariño
que no encontré en los hombres.....

PENITENTE

Ten valor para tus desnudeces...

PETTER ALTEMBERG.

Desciñe el cordón tosco que como una cadena
aprisiona tus flancos con voluptuosidad;
deja el sayal de grana, preciosa nazarena,
desáta la sandalia, deja el retiro yá.

Tus ojos y tus labios son de una Magdalena,
tus labios y tus ojos están diciendo: ¡amad!;
bajo la negra toca que cubre tu faz buena
la sangre entona un himno victorioso y sensual.

El mundo te reclama y el mundo es tu destino.
No fué de los humanos sesgar en el camino
que les tocara en suerte, con pena, transitar.

Deja el cilicio amargo y el embozo y el freno,
¿No ves?—En este mundo yo soy un nazareno
y no llevo sandalia, ni cuerda, ni sayal....

MANUEL CERVERA.

Barranquilla (Colombia).

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

PARA JOSÉ HILARIO CUELLAR

Le mostré mi poema á un crítico estupendo
Y lo leyó seis veces y me dijo: no entiendo!
J. A. S.

Parece que el otro día corrió muy valida la especie de haber sido violada la tumba del poeta José Asunción Silva, en el cementerio de Bogotá, lo que originó un canto exculpativo de Julio Flórez, ilustre apolonida. A poco de divulgarse por el país tan inverosimil noticia, llega de España un volumen con esta portada: José A. Silva—Poesías—Barcelona MCMVIII—Prólogo de Don Miguel de Unamuno.

Con el ansia de quien ambicionó algo por mucho tiempo, hubimos de procurarnos el suspirado libro que venía probablemente en desagravio del poeta; mas al volver las páginas, alcanzamos á transpirar que la profanación aludida había sido un eufemismo salido del alma popular que, con su instintivo dón profético, presintió á la distancia la edición barcelonesa.

De antiguo anhelábamos todos la obra completa de José Asunción Silva, con su *sermo galeatus* de Baldomero Sanín Cano ó Evaristo Rivas Groot, Víctor M. Londoño ó Saturnino Restrepo. Parecíanos acariciar yá el libro de cantoneras doradas y esmaltado broche, aforrado en olorosa y ahumada piel de serpiente sobre cuyas escamas asentaríase una medalla de repulida orla ostentando en su área el hermoso perfil del poeta, á quien de grado confundiríase con el Lucio Vero de las repeticiones del Louvre, como no leyésemos al pié, en limpia itálica repujado, el *"Nihillum de Nihillo"*, dura leyenda de su dueño! El agua-fuerte comprensiva, á estilo de la en que Whistler simbolizó á Mallarmé, anunciaría el pasmo de las ilustraciones bellas, de las ilustraciones vagas, de las ilustraciones complicadas, de las ilustraciones medrosas. Mostraríanse allí diabólicamente corolas ponzoñosas, hermanas de aquellas que dibujó Felicien Rops para "Las Flores del Mal"; los trágicos manchones contrastados de Henry de Groux, que

hormiguean de figuras; la Geometría doliente de Albert Bartholomé, y, como evocación del *Nocturno* siluetas de la ideal pareja, vagas, indefinibles é inacabadas, entre la atmósfera caliginosa de imprecisión que amó Carriére, ó mejor, cual esos esbozos fotográficos que dicen haber aprehendido los expertos de la ciencia espiritista: un libro, en fin, digno de la mirada acariciadora de Wilde en sus días soberbios de consulado.

Y el libro ha venido, mas en qué traje! Un Profesor de Salamanca (doctor escolástico en libre pensamiento), el mismo crítico áptero que negó la intelectualidad de Ganivet—pecado de que parece arrepentido—es el heraldo del poeta ¡quién lo creyera! Y, para que nada falte á la *minctio in cineres* (de que habló Horacio) una grotesca pareja de arrabal, puesta á guisa de ilustración, profana, mancha y aplebeya la augusta idealidad del *Nocturno*.

Oigamos ahora al prologuista: "Comentar á Silva es algo así como ir diciendo á un auditorio de las sinfonías de Beethoven lo que va pasando según las notas resbalan á sus oídos. Cada cual vierte en ellas sus propios pensares, quereres y sentires"....

"Lo primero, qué dice Silva? Silva no puede decirse que diga cosa alguna; Silva canta. Y qué canta? Hé aquí una pregunta á la que no es facil contestar desde luego. Silva canta como canta un pájaro, pero un pájaro triste, que siente el advenimiento de la muerte á la hora en que se acuesta el sol".

Para comprobar tales afirmaciones, el Sr. de Unamuno llama en su auxilio esta cita:

El verso es vaso santo: poned en él tan sólo
un pensamiento puro:

Prueba centrífuga que bien pudiera servir para modelo de dislocación literaria.

Importa, ante todo, saber quién era Silva.

Para el Sr. de Unamuno, un sentimental. Oigámosle:

"Puros, purísimos son por lo común los pensamientos que Silva puso en sus versos. Tan puros que como tales pensamientos no pocas veces se diluyen en la música interior, en el ritmo. Son un mero soporte de sentimientos"

Compáralo luégo con Vicente W. Querol en sus atributos de "dulcísimo y delicadísimo", y afirma que, como éste, como todo poeta de raíz, Silva tenía su infancia á flor de alma.

El trágico fin de Silva se lo explica el escritor vasco por una crisis de añoranza de los días infantiles. "El amor á la infancia y el amor á la muerte se abrazaron en Silva, y ¿quién

sabe?—Sólo Dios, talvez, se cortó la vida por no poder seguir siendo niño en ella''.... Y se hundió en la naturaleza,

Cuna y sepulcro eterno de las cosas

''¿Lo véis? ¿Véis cómo une una vez más la cuna con el sepulcro? ¿Véis cómo lleva su infancia como ofrenda á la muerte?'' . . . . .

''Y Silva parece como si no pasara por esa edad indecisa y ambigua en que sin serse yá niño no se es tampoco aun hombre, sino que su infancia, de la que tan dulces recuerdos cantan en sus cantos, se prolongó en su edad madura. ¿Madura? . . . . Silva me parece un niño grande que se asoma al brocal del eterno misterio, da en él una voz y se sobrecoge de sagrado temor religioso'' . . . . .

Si fuera dado á Silva mirar este retrato, se reconocería acaso? ¿Encogeríase de hombros con la indiferencia de sus amigos personales, primeros en leer al Sr. de Unamuno?

Para ser justos debemos confesar, sinembargo, que al crítico salmantino no es imputable la culpa total del sucedido. Recibió él un volumen que decían contener la obra de Silva y, sin más guía que la ordenación arbitraria del compilador, se dió, como Cuvier, á reconstruir el animal por los huesos dispersos que tuvo á mano, sin discernir, eso sí, las vértebras de un mastodonte recién nacido de las de otro gigante de cien años.

A título de curiosidad bibliográfica pudieron acaso recogerse poesías de Silva que, para el prologuista y el editor, parecen integrar la obra de aquél, cuando sólo fueron tanteos de juventud, ensayos de vuelo, prístinos esbozos del lienzo definitivo, si no reflejos de lecturas infantiles ó ecos románticos del medio literario en que abriera los ojos. Una cartera en que anotó sentimientos personalísimos, hijos de afecto muy tierno por delicada inspiradora que recibió en secreto esa antología almibarada (como fruto de los diez y ocho años), ha contribuído á la edición con varios trozos.

Sin duda Silva, yá maduro (con perdón del Sr. de Unamuno) volvió sobre temas de infancia, pero con qué pericia, y por qué motivos tan diversos: para el álbum de una chicuela muy lista escribió *Crepúsculo*, inapreciable joya, por la corrección y delicadeza, de literatura infantil. *Los maderos de San Juan* son un cuadro impresionista trazado á brochazos de tanta libertad y fuerza, que evoca imperiosamente en el recuerdo los lienzos de Roll.

Al Oído del lector, Infancia, Crisálidas, Primera Comunión, Risa y llanto, Mariposas, Notas perdidas, Oración, La

calavera etc. son páginas sin importancia, escritas ocasionalmente en su mayor parte, y que no deben considerarse como expresión esencial del alma del autor, tal como él hubo de mostrársenos yá formado.

Nacido en un medio elegante, con doble atavismo aristocrático; favorecido por la naturaleza en los dones de la belleza varonil, realzada por él con exquisito esmero de *dandy;* con una fuerza rara de asimilación intelectual, y sed inaplacable de sabiduría, desde los bancos del colegio; viajero aprovechado por los centros más cultos de Europa; lector incansable en varias lenguas y de múltiples materias; analizador sutil de cosas y almas; soñador y aventurero; paradojal maridaje de energía y veleidad; orgulloso, bello, sabio, escéptico y sereno, José Asunción Silva, si no era el hombre maduro para Goethe, sí lo hubiese estado para acompañar á Pío Cid en la conquista del Reino de Maya. Su psicología no era una mezcla de sentimentalismo é indecisión juvenil: ese yó, para usar la expresión de Tolstoy, "era un hermoso animal sano y robusto."

Como todos nuestros hombres de fuerte individualidad, al medio en que nació y actuó lo más de su vida, á su propia tierra, no debió las grandes cualidades características de su mentalidad. Mucho si el terruño nativo pudo ofrecerle otra cosa que "el escenario y los bastidores." Silva fué siempre un desadaptado y, como tal, reaccionario. Su rebeldía recorrió todas las formas, y la sociedad, que no logró comprenderle, llegó, si mucho, á tolerarle pero jamás á amarle. Algo heredó, sin duda, de sus antepasados, de su voluntad férrea, de su predilección por la opulencia. Lo demás debe rastrearse fuera, en el alma complicada del moderno europeo, en el descontento universal, en las orientaciones novísimas, en el proceso intelectual del mundo. Su constante actitud paradójica era una apuesta perpetua contra la rutina. A haber tenido poder para tanto, habría intentado Silva, como disciplina á su dialéctica invencible, catequizar á Don Quijote para banquero newyorquino, y al positivista Robinson—el Quijote anglo-sajón—para paladín de desdichados.

Acosábale á veces la invasora "canallería moderna" y entonces era el refugiarse á aquellos aureos tiempos del individualismo feroz. Allí estaba su zona; los Príncipes azañosos y violentos del Renacimiento Italiano eran sus heroes. Ese refinado se asfixiaba con las lentas tramitaciones comerciales por entre cuyas tablas de guarismos acecha la riqueza, semejante á una araña. Sólo el siglo XV había conocido el secreto de la piedra mirífica: Ludovico el Moro, María Galeas Sforza, Hércules I., César Borgia: hé ahí los fortunados que no vieron á Lutero adivinando el enigma del Esfinge que velaba el tesoro

de los paganos. ¡Cómo hubiese saboreado Silva los epigramas latinos de Sanázaro!

El único dibujo que conocemos de su mano es el retrato de un extraño personaje: ¿un conquistador en viaje á Indias ó un *condottiere?* quizá ésto!

Ese amor enfermizo de lo artificial, que informa á Baudelaire, fué para Silva, en la vida real, fuente de constante desazón y de pesquisa insaciable y diligente: guardaba su bodega desde el aguardiente de la Selva Negra hasta el costosísimo Tokay, y qué contrariedad hubiera sido para el munífico señor, no poder ofrecer á la alta dama que frecuentaba su salón el último perfume que consagró París.

Todo respiraba en él distinción y rareza; tenía del Des Esseintes de Huysmans y del Dorian Grey de Oscar Wilde; del Sr. de Phocas de Jean Lorrain y del infatigable creador Pío Cid de Angel Ganivet. Y esa movilidad espiritual era cual un reflejo de la anarquía de los instintos, traducida á la línea de conducta habitual por caprichosas ondulaciones morales.

¿Verdad que median diferencias entre este retrato y esótro?

Parécenos que el Sr. de Unamuno no admira lo bastante á aquel pajarillo vocinglero que silba espontáneamente las operas de Nietzsche; improvisa variaciones sobre temas de Renan, France, Barrés, y suelta á veces preludios de esa otra música del porvenir: *el aristocratismo radical.*

El Sr. de Unamuno, después de pensar mucho, avanza tímidamente el calificativo de filósofo para Silva, no sin preparar el ánimo al lector—porque no se desquicie ante tamaña audacia—con esta frase aplacadora: "Silva de una manera balbuciente y primitiva, con un cierto candor y sencillez infantiles, es un poeta metafísico, aunque haya estetas impenitentes que se horroricen de verme ayuntar esos dos términos."

Mal podría exigirse de quien sólo escribió para ejercicio de una función interior (la eliminación) la unidad, que tantas veces ha sido proclamada elemento necesario de la belleza artística, á pesar del caso adverso del *Fausto* de Lenau. Silva, como Wilde, puso genio en su vida, y á escribir consagró sólo talento. La mayor parte de su obra se hundió con *L'Amérique;* disolvióse el resto en el olvido con las sonoras espirales de su hablar intenso y moroso, ó agoniza en la edición barcelonesa, incongruente, fragmentario, mutilado.

La movilidad psicológica, hija de su temperamento impresionista, sugiriróle los más variados temas sobre este sólo motivo, cifra y compendio de Filosofía nihilista, de que hizo él la empresa de su escudo: *Nada de nada!* En el sentido de

la tristeza, sus cantos sólo son "las sombras que proyectan las cosas cuando cae sobre ellas el sol del conocimiento." Para Silva, como para Zaratustra "hasta el simple ver fué mirar abismos," y el espectáculo del Universo, la serena contemplación de un inmenso desastre. Su fin no se concilia con la tranquilidad de su escepticismo satisfecho y burlón. Pertenecía al grupo innumerable que ha acogido serenamente y sin sorpresa la fórmula de Taine: *nous arriverons á la vérité pas au calme.* El desenlace violento de su vida se explicaría mejor, no como síntoma de insania—á pesar de manía suicida ancestral, invocable—sino como reacción incontenida del orgullo amenazado por humillación inminente: Aníbal envenenándose por no dejarse uncir al carro triunfal de su enemigo implacable, ó un Des Esseintes que, ante la perspectiva de la miseria abyecta que envilece, optase friamente por la eutanasia libertadora.

De tejas para abajo, la unidad de nuestra especie bastó á explicar á Silva las maneras todas de la animalidad universal, ya dijese:

Naturaleza es una donde quiera,
En Japón ó en Gonesa,

ora desarrollase el mismo principio en diabólicos eneasílabos que acaso fueron escritos en mi honor, y comienzan:

Juan Lanas el mozo de esquina
es absolutamente igual
al emperador de la China:
los dos son un mismo animal.

Aparecióseles siempre la verdad como un polígono infinito cuya ecuación debiera buscarse en la vida:

¡No tiene la verdad límites, hijo!
Del gran Pan, dios bestial, la hirsuta barba
y los cuernos torcidos se columbran
del ideal tras de la frente pálida.

En esta misma cuerda, *Obra humana* muestra horizontes de indeterminables lejanías: los dos primeros cuartetos expresan cómo el Arte, que principia donde acaba la Vida, la sustituye rebajándola; en la tercera estrofa, el mismo proceso, mas ahora el Arte no sólo sustituye á la Vida sino que la idealiza, creándole equivalentes de energía silenciosa, sustrayéndola casi al espacio y al tiempo. *Resurrecciones* canta el eterno devenir de las cosas y *Estrellas que entre lo sombrío* es una poe-

sía inquietante en que no reparó tal vez el Sr. de Unamuno, con ser acaso la nota mística más alta que dio Silva. Nunca el *Os homini sublime dedit* & tuviera comprobación tan hermosa.

En punto de mística, Silva transitó dos de los caminos que aquella esquiva ciencia ha mostrado á los hombres: Don Juan de Covadonga describe el tránsito de la que pudiera llamarse *mística positiva* á la otra, que nombraremos *negativa.* Aquélla es el olvido de la inanidad universal en el ejercicio de disciplinas que fortalecen la esperanza en realidades venturosas; ésta, solamente un vago sentimiento del misterio intraducible. Hernando, es el tipo del eterno inconforme que se convierte y va á pedir al claustro la divina ataraxia de la paz interior; Don Juan, á su turno, el místico negativo, cobarde ante la interna lucha, que quiere la religión pero sin religiones, por reputarlas falsas; que quiere la ciencia pero sin las ciencias porque todas son inútiles.

Mejor que en Anatole France, uno de los autores favoritos de Silva, debe buscarse en los místicos modernos: Tolstoy, Novalis &, la cruel manera como aquél estima al sabio actual bajo las especies de Profesor de la ciencia burguesa y positivista. *Cornelius,* una de las concepciones más originales de Silva, es el tipo perfecto de ese gremio; su desequilibrio final, el mejor varapalo á la curiosidad agotadora.

En *El mal del siglo,* por el contrario, la ironía no espina al *Doctor* que, á nuestro juicio, representa el buen sentido y la higiene afrontados con el *surmenage* de origen literario. Quien escribió aquella poesía que comienza:

Al través de los libros amó siempre
mi amigo Juan de Dios;

quien formuló en *Avant propos,* para los "estómagos literarios estragados por el uso de los poemas llenos de lágrimas," un tratamiento de amargos "que fortifica y que levanta," mal podía ofrecerse en espectáculo como víctima del *wertherismo.* La incomprensión del prologuista llega en este punto hasta lo agresivo.

Cuando plugo al poeta revelarnos su tortura interior (*Psicopatia*) dispuso con ánimo de artista el sitio y modo de la revelación. El paisaje no puede ser más risueño; doquiera florece la vida; la música del verso, la opulencia en la rima; el arte penosísimo que se vela tras de aquella sencillez, y la nimiedad con que está arreglado el espacioso escenario, para que en él resalten más las tres figuras, brindan la mejor ocasión á la publicidad del diagnóstico. El Doctor es, sin duda

alguna, el mismo de *El mal del siglo,* más el paciente ha variado y la afección no es idéntica: pensar en Fichte, en Kant, en Vogt, en Hegel, en una palabra: *pensar,* es algo más que la neurosis provocada por los desdenes de Carlota, la crápula de Rolla, la misantropía de Manfredo y el estreñimiento de Leopardi. En *El mal del siglo* se trata de un sentimental, en *Psicopatia,* de un intelectual, del propio Silva. Aquél enfermo bien pudo curarse con un tratamiento de beefsteakes anglo—sajones; mas para el otro—descartado el posible medio salvador de anulación del *yo* al contacto de la fecundidad renovadora de la tierra—sólo resta un pronóstico:

Y no se curará sino hasta el día
en que duerma á sus anchas
en una angosta sepultura fría,
lejos del mundo y de la vida loca,
entre negro ataúd de cuatro planchas,
con un puño de cal entre la boca. . . .

Parece probable que la literatura moderna, saturada de panteísmo, y en su concepción simbólica hija de Hegel, resume la actividad cósmica en estas dos palabras: Amor y Muerte. "El Amor explica la eternidad, y la Muerte la juventud del Universo. Llámese *atracción* en los mundos, *afinidad* en los cuerpos ó *amor* en las almas, es siempre el mismo principio, *in distans* ó en contacto, el que engendra seres y más seres y perpetúa y eterniza la naturaleza infinita: lo que es obra de Amor. Ahora bien: esa obra sería monótona y se extinguiría en la senilidad sin la Muerte que congela mundos envejecidos, traza fronteras á los seres que yá fecundaron, da variedad á lo eterno y mantiene la juventud universal. Cada criatura es fluído de amor que cristalizó en cosa visible; cada morir, el interrunmpirse de la fricción yá gastada entre un ser y el mundo. Entonces puede decirse con Leopardi:

Due cose belle ha il mondo
amore e morte.

De esta concepción panteística derivan: los optimistas (místicos ó nó) y los simplemente pesimistas. Fué Silva uno de éstos.

Todo un proceso erótico se desenvuelve en las tres estancias que forman el primer *Nocturno,* encarnado en tres adjetivos: *furtivos, intimos, último.* Como traducción pasional, nada puede exigirse más allá de esos versos. ¡Lástima que la gazmoñería haya mutilado la obra del poeta! (La primera vez

que esta poesía se publicó en Bogotá, protestas hubo contra la poda ignominiosa. El mismo sentimiento zalamero é hipócrita que así fué osado á poner mano sacrílega en los escritos del poeta, ha suprimido la mayor parte de *Gotas amargas.* De éstas echamos menos: *Liberté, Egalité, Fraternité; El conocido sabio Cornelius; Al través de los libros amó siempre; Omne animal; Cápsulas; Es en el siglo XXIV*).

Calificamos de atentado falsificar, corregir o descuartizar la obra ajena. Más valdría esperar otros tiempos para publicar lo que por el pronto se estimare inconveniente, pues el pensamiento ajeno es sagrado, y las adaptaciones hechas en nombre de principios que no tuvo en mira un autor cuando escribía, son delito de lesa-inteligencia.

Cabe observar aquí, y no importa si revaluamos á Silva los certificados de "casto y castísimo" poeta, con que le galardona su crítico, que si algo hay impugnable en la obra inédita, es la crueldad para tratar la divina pasión, "alma del mundo." Claro que no es un caso de coprolalia ni cosa que se le parezca sino mero recurso literario de carácter efectista. Esta faz del poeta ha escapado naturalmente al Sr. de Unamuno cuyo prólogo, *virginibus puerisque*, corresponde á la edición expurgada de José Asunción Silva, única que él conoce.

El segundo *Nocturno*, si vale el paralelo, es sólo una melodía italiana prewagnerista: dulce, delicada é insustancial.

Sería presunción vana intentar comentarios al *Nocturno* (tercero de la serie) cuya idealidad lo coloca entre aquellos pensamientos de que dijo Novalis "ser tan delicados que no pueden siquiera pensarse." y ante los cuales reconoce Maeterlinck la inutilidad de la palabra.

Si la obra de arte (que es, en nuestro sentir, la expresión de las reacciones de la sensibilidad del genio, puesto en contacto con la vida) sirve para apreciar los quilates del artista, preciso será inquirir la necesaria correlación entre la sensibilidad herida y el motivo vital que la conmueve. En el *Nocturno* fué la muerte súbita de la hermana predilecta, lo que arrancó de Silva esa fórmula definitiva de dolor sin gritos, ni trivialidad, ni consuelo, ni compañeros, ni desenlace; dolor que atraviesa las sombras trágicamente como una ave nocturna volando muda en el silencio. Y allí como siempre, la Muerte hermanando con el Amor.

Nupcial y Serenata desarrollan con novedad y sentimiento verdadero los resobados temas de sus títulos. El valor de la primera radica, á juicio nuestro, en la musicalidad interpretativa del verso.

El cuarto *Nocturno* exhibe otra de las faces características en Silva: la ironía. Sólo que su pesimismo, sobreponién-

dose á veces á la ecuanimidad habitual, no se contiene dentro del gesto suave que plegó dulcemente la boca bonachona de Renan, sino que imita el rictus maligno de *Mefistófeles* silbando. Aquél asnillo mansurrón que precede al irónico Heine, y que tras acompañarnos jovialmente lánzanos á la postre una coz súbita, es la cabalgadura de Silva, y lastima de improviso á los incautos que cercan al anunciador de tónicos reconfortantes y de "gotas amargas" de virtud psicoterápica.

Este *Nocturno,* de corrección desesperante, fué calculado para la frase final cuya maliciosa intensidad lo aparta de la fina ironía.

El pesimismo empujó á Silva, no pocas veces, á excesos de ideación que, atravesando la zona ardiente del escarnio, alcanzan al verdadero *sadismo intelectual.*

En Lázaro, Día de difuntos, Noche de Luna, La respuesta de la Tierra y Un Poema, esfuerza el vate su verba pesimista con una crueldad refinada y bárbara. Esas cinco poesías son comparables á un manojo de yerbas venenosas, todo euforbios, belladonas, hupes y anapelios. *Lázaro* es el resucitado del Benefactor—en el poemita de Oscar Wilde—que días después de su llamamiento á la vida lamenta amargamente haber perdido la calma del sepulcro que le arrebató el *veni forás.* Mas donde la ironía ostenta caracteres destructores, es en *Día de Difuntos.* Ante el olvido irremisible que sucede en el ánimo de los hombres á la amargura fugaz por los seres que pasaron, el poeta no se extremece:

Contra lo imposible ¿qué puede el deseo?

crece la yerba sobre los sepulcros y el olvido dentro los corazones; pero con pericia exquisita y aguzamiento característico de ferocidad, diseca fibra á fibra los corazones humanos mordidos de ingratitud, ebrios de placer é insaciables de deseo. Los muertos son proscritos sin regreso, víctimas de la omnipotencia de la vida, ajusticiados sobre cuyas fosas ensaya el mundo su loca mascarada. Todo concurre en ese canto á exacerbar la angustia de la desesperanza. Los metros, semejantes á serpientes, se distienden ó contraen para la mordedura eficaz. A veces el ritmo interior agrupa los versos y los hace danzar ó desperezarse como húngaros soñolientos; en otras se tienden cual estanques profundos de superficies muertas y aguas heladas, asesinas y negras, sobre cuya fatídica mansedumbre cruza el poeta, en su galera empavesada, semejante al *Don Juan en los infiernos* que pintó Baudelaire: fiero, indiferente, silencioso. . . . .

Noche de Luna parece un motivo, cariñosamente desarro-

llado, que desprendió el poeta del tema general de *Día de difuntos.*

Un Poema es otra obra en cuya fuerza disolvente parece solazarse el autor, bien así como Locusta observaba sonriendo las contorsiones producidas por la sutileza de sus tósigos. Aquellos alejandrinos pareados que contienen, á nuestro ver, muchos gérmenes de la poética nueva, fueron acaso meditados con la mira exclusiva de hacer sufrir por el relato de aquél cuento

que huyendo lo servil
tomó un carácter trágico, fantástico y sutil:
era la historia triste, pero notoria y cierta
de una mujer hermosa, desprestigiada y muerta.

Y tras anunciarnos la leyenda dolorosa, narra el poeta las exquisiteces de que echó mano á fin de que *la amargura que produjese* su narración, fuera más intensa:

Y para que sintieran la amargura, ex-profeso,
junté sílabas dulces como el rumor de un beso,
bordé las frases de oro, les dí musica extraña
como de mandolinas que un laúd acompaña &.

(Puro *sadismo intelectual*).

Esta composición, una de las más hermosas y profundas del libro, no fué del agrado del Sr. de Unamuno, y era natural. Antes que á él, Silva entregó su *Poema* á otro crítico estupendo

que lo leyó seis veces y le dijo: no entiendo!

La Respuesta de la Tierra es para el crítico salmanticense el primer descanso de Silva antes de presentarse al Doctor de *El mal del siglo*: hasta tal punto se empeña el Sr. de Unamuno en darles carácter auto-biográfico á aquellas poesías. Los epítetos *lírico, grandioso* y *sibilino* de que Silva vistió al gran poeta que arrodillado y trémulo se quedó esperando, desde el recodo de un camino,, la respuesta de la Tierra, mal podrían cuadrar al preparador de "gotas amargas", enemigo del énfasis y de la pseudo-metafísica de aquellos poetastros que, por mostrarse subjetivos, llenan sus cantos de preguntas necias, disparadas sin tregua á la noche impenetrable del misterio. Aquella poesía es doblemente heiniana: ya por su paralelismo con otra de Enrique en la que un vate interroga á la Vida, orillas del mar, de manera análoga á la del bardo grandioso y sibilino, y se queda aguardando

que le conteste la encrespada ola;

bien por el giro final que, por lo inexperado y risible, la determina en el grupo cómico. Figuradamente pudiera decirse que la *Respuesta de la Tierra* es un *lied* auténtico con letra de Enrique Heine y música de Offenbach.

No entendamos cómo el Sr. de Unamuno pudo ver á Silva "arrodillado y trémulo" aguardando la respuesta de la Tierra. Con ser Licofrón autor tan enrevesado, estamos seguros de que al helenista de Salamanca le costaría menos trabajo interpretar á *Casandra* que atisbar el espíritu de nuestro bardo.

Pueden notarse en éste tres maneras de contemplar la Muerte: como gemela del amor, como fenómeno vital de tanta trascendencia que anulando la vida parece aniquilar también todo ensueño humano (por este aspecto Silva responde á la necesidad destructora del fenómeno con la carcajada agresiva de su sarcasmo). Mas en horas de calma y de melancolía, el poeta, guardada la zarpa de león, gusta de saborear y hacer saborear á los otros el placer de la tristeza. Escribe entonces poesías á estilo de *Triste*, ó vierte á Lord Tennyson ó en la página admirable que intituló *Muertos*, traduce en tres inolvidables estrofas aquello que Mallarmé, en el *Escalofrío de Invierno*, apellidó *la grace des choses fanées*. Estos versos tienen el mismo dejo melancólico de aquellos de Tennyson que encontró Jorge Aurispa en la cámara de Demetrio, el artista suicida cuya muerte nos contó D'Annunzio. Parécenos el verso final del ritornelo una reminiscencia de aquélla poesía del Lord afortunado.

Cierto que Silva "unió la cuna y el sepulcro," mas no á impulsos del sentimentalismo pueril que le atribuye el crítico, sino con la misma firmeza desolada que hizo exclamar á Peladan: "no hay si no dos realidades en la vida: el nacimiento y la muerte."

Silva, al igual de muchos artistas modernos, se nos revela como un inactual. Ese disgusto por lo inmediato y conocido, y esa vaga predilección hacia lo distante é ignoto, que ha enriquecido el arte contemporáneo con novelas de reconstrucción y con la reviviscencia de gustos, hábitos y cosas que privaron antaño; ese suspirar por las formas pretéritas, que explica el *japonismo* y el amor al siglo XVIII, en los Goncourt, el culto del exotismo en Flaubert y Pierre Louys; la inclinación de Huysmans al arte religioso de la Edad Media; inspiraron á nuestro vate poesías tan hermosas como *Vejeces* y *La Ventana*. En la primera, corre esta confesión que en-

carna toda la filosofia de aquél movimiento en busca de lo que fué:

El pasado perfuma los ensueños
con esencias fantásticas y añejas,
y nos lleva á lugares halagüeños
en épocas distantes y mejores;
¡por eso á los poetas soñadores,
les son dulces, gratísimas y caras,
las crónicas, historias y consejas,
las formas, los estilos, los colores,
las sugestiones místicas y raras
y los perfumes de las cosas viejas!

Ars, Midnight Dreams, Paisaje Tropical y Sus dos Mesas, son composiciones en que Silva ostenta peculiares aptitudes para traducir las modalidades posibles de la vida: en ellas pasa sin esfuerzo del símbolo á las vaguedades semi-indeterminadas del sueño; de la comprensión inteligente. llena de agudeza, de un medio artificial, á la vívida reproducción de un paisaje del trópico.

Como cantos á la Patria, dejónos Silva solamente una poesía, la intitulada *Al Pié de la Estatua,* que ocuparía talvez el primer puesto entre las consagradas á cantar la obra de Tenerani, si el segundo Caro no hubiese, con su Oda, creado el alma de aquel bronce inmortal. Hemos llegado á creer que la poesía de Silva fuera solo un homenaje tributado

A quien bebió en la vena
de la robusta inspiración latina;
y apartando la arena
tomó el oro más puro de la mina
y lo fundió con cariñoso esmero,
y en estrofas pulidas cual medallas
grabó el perfil de ínclito guerrero.

La poesía de Silva, en su desarrollo y colorido adjetival, encarna, aunque más difuso, el espíritu de la oda de Caro, y singularmente desde la estancia que comienza:

No lo evoque tu acento
cuando el designio soberano toma
de redimir la América oprimida &.

Sin más adición sustancial que el episodio de Pativilca, todo el resto se contiene potencialmente en el broncíneo canto del árcade americano. Hay estrofas de una semejanza fotográ-

fica, especialmente aquella cuyo abolengo pudiera encontrarse en la oda de Manzoni á Napoleón. Dijo Caro:

En tan solemnes días,
por la orilla del mar, los pasos lentos,
y cruzados los brazos cual solías,
hondas melancolías
exhalabas á veces en lamentos.

Y Silva:

Dí las melancolías
de sus últimos días
cuando á la orilla de la mar, á solas
sus tristezas profundas acompaña
el tumulto verdoso de las olas;
cuénta sus postrimeras agonías!

Por lo demás, tiene el canto pasos admirables, como éste:

Somos cual enfermizo descendiente
de alguna fuerte raza,
que expuestos en histórica vitrina,
mira el escudo, el yelmo, la tizona
y la férrea coraza
que para combatir de Palestina
en la distante zona,
en la Cruzada se ciñó el abuelo
al pensar, baja la mirada al suelo,
con vergüenza sombría,
que si el arnés pesado revistiera
de aquel cuya firmeza y bizarría
en el campo feral causaba asombros,
bajo su grave peso cedería
la escasa resistencia de sus hombros. . . .

¿Y qué decir ahora de la obra en prosa de Silva; de su admirable estudio acerca de María Bashkirtseff, páginas intensas, de sagacidad pasmosa, que vinieron á completar el análisis frío de la rusa hecho por Barrés y á hacer innocua la sabia pedantería de Max Nordau, el Doctor de *El mal del siglo? De sobremesa*, única novela que logró reconstruir el autor de entre las varias que se sorbió el naufragio de *L'Amérique*, nos muestra á Silva como prosador elegante, de envidiable fuerza imaginativa, de cultura muy sana y exquisita. Muchos artículos que corren dispersos en hojas periódicas y en re-

vistas, son concepciones dignas de figurar sin favor en la antología más selecta.

Al Sr. de Unamuno han tenido, por fuerza, que escapar, en su varia complejidad, hechos minúsculos de orden histórico, psicólogico y social, indispensables al estudio sobre Silva. De los tres procedimientos para conocer un autor, á saber: por su obra, por su biografía, y por la observación directa y metódica tendiente á determinar de manera precisa, las facultades, hábitos y particularidades del individuo (lo que constituye la psicología experimental ensayada por el Doctor Toulouse con Emilio Zola), de esos tres elementos de crítica, decimos, el Sr. de Unamuno sólo ha aprovechado el primero, y de una manera deficiente, como hemos visto, dando de mano á lo otros dos procedimientos, ó mejor, ya que la observación directa sobre Silva era imposible, desatendiendo la biografía, única solución á cuestiones en que se perdió el crítico.

Es más: un detenido estudio de las capillas que fueron enviadas al Sr. de Unamuno para la confección de su prólogo, habría bastado á traslucir mucho del verdadero carácter de Silva, de sus tendencias y aun de las fuentes en que bebió lo mejor de su arte. *La Carta abierta,* que corre al final de la obra, reviste inapreciable valor autobiográfico; el fragmento de *Sobremesa,* es una confesión. ¡Cuán deplorable que el Sr. de Unamuno se haya empeñado en darnos como verdadero un retrato de Silva, que le fué sugerido por fotografías desvanecidas y caricaturas sin gracia! Su prólogo tiene, en cambio, apreciaciones muy dignas de reconocimiento, sobre ilustres escritores colombianos de nuestros días: hablo de Isaac, Carrasquilla, Grillo, Latorre y Rendón, orgullo de la patria y de la América Latina.

Como medio de verificar nuestros asertos, abrigamos el propósito de estudiar con espacio la obra poética del Sr. de Unamuno. Quizá encontremos allí la causa eficiente de sus procedimientos críticos. A juzgar por el prólogo en que nos ocupamos, el Rector de la Universidad de Salamanca ha errado esta vez. ¿Carecerá de buen gusto? Sería lamentable: *quod Natura non dat Salmantica non praestat.*

GUILLERMO VALENCIA.
(Juan Lanas)

OBSESION DEL ESPLIN

Un vasto azul tendido como un palio de seda;
Un claror y una calma sutil en el ambiente.
Perfumes de jazmines en la obscura alameda
Y una música vaga flotando, dulcemente.

Serena melodía del éter y las cosas,
Radiosos esplendores del cielo sobre el agua,
Volidos silenciosos de errantes mariposas,
Callar de tumultuosos estrépitos de fraguas;

Así me represento la gloria de este día
Delante la invencible tristeza que me abruma;
Su luz se desparrama como una pedrería
Rielando de la playa la ensortijada espuma.

Empero su dulzura, su rítmo y sus encantos
No dicen cosa alguna á mi espíritu triste;
Ante el azul soberbio prorrumpo en agrio llanto
Y de un dolor espeso mi pecho se reviste.

En otro tiempo ante estas divinas maravillas
Del sol, del cielo, el aire, las flores y las hojas,
De júbilo vibrante caía de rodillas
Y el viento dispersaba de prisa mis congojas.

Cada día que pasa hoy me imprime su huella;
La duda y el hastío me vuelven pesaroso;
Mi tarde es una noche sin luna y sin estrellas;
Mi noche: el mar Erebo privado de reposo.

¿A qué entonces quejarse, si así lo quiere el Hado?
Ningún alivio aporta el grito de tormento.
El dolor verdadero queda siempre ignorado
Como el canto del cisne puesto en alas del viento.

Nada sabrás, hermano, de mi sentir profundo,
Tú que me crees dichoso porque á veces sonrío;
Como un bajel perdido cruzo el mar de este mundo,
Mi puerto de esperanza se denomina hastío.

Tejamos, mientras tanto, las horas con las horas,
Mezclemos un acerbo con otro acerbo amargo,
Gocemos las tranquilas luces de las auroras
En el curso del viaje tan penoso y tan largo.

Si os interroga un día la casta bien amada
Por vuestra suerte, dile que ella te es favorable,
Aunque después la angustia feroz y despiadada
Desgarre alegremente tu vida miserable.

Mas, en verdad, la tarde es cordial como un vino;
Diríase que tiene para adormir pesares
Un extraño nepente más fuerte que el destino
Y eficaz como el yodo que palpita en los mares.

Espectral y doliente, detrás de mi ventana
La miro, recogiendo su falda azul y oro,
Y como á un descreído el son de la campana
No me conmueve el eco de su triunfo sonoro.

¡Sonad, campanas ricas en claras vibraciones,
Levantaos, murmullos de las grandes florestas,
Entonad, mar adusto, vuestras viejas canciones,
Banderas poderosas permaneced enhiestas!

No porque yo no sienta vuestra magna osadía,
Ni exulten mis potencias vuestra pompa arrogante.
Diré que vuestra fuerza fenece con la mía
Y os pondré mis tristezas enormes por delante.

Yo soy un transeunte que va por un sendero,
Después vendrán los otros, alegres y llorosos,
Y tendrán todos ellos que soportar el fiero
Bagaje de sus crueles dolores ponzoñosos!

EUGENIO DÍAZ ROMERO.

UN LÍRICO CATALAN

EMILIO GUANYABÉNS

I

Para hablar de este poeta catalán, que, aún entre los mismos cenáculos ruidosos y vocingleros de su bella Barcelona, pasa, olvidado y oscurecido por la gloriola ficticia de los que saben golpear el parche sonoro de los auto-reclames, se hace necesario bajar la voz, abandonar todo aire doctoral y encauzar el comentario hacia la suave conversación familiar, tranquila y reposada.

Guanyabens no es un poeta de esos muchos que ha producido en nuestro tiempo la falsificación de los ideales líricos. En medio del mercantilismo absorbente, entre el agitado bullir de mil necesidades materiales, el autor de "Voliaines" ha sabido mantenerse poeta, muy lejos de toda esa dolorosa tergiversación á que se han visto obligados los más de los artistas contemporáneos.

El rudo temperamento catalán, en el que parecen haberse concentrado todas las virtudes de una raza de hombres confinados en el Mediodía por un error ó una venganza de la naturaleza, en vez de serlo en las nieblas y en los paisajes yermos del Norte, ha florecido magníficamente en los campos del arte. Los catalanes, después de haber sido guerreros en hazañas épicas, cayeron de pronto en el abismo de la materia más absoluta. ¿Cómo, de esa degeneración espiritual, pudieron elevarse, en tan pocas generaciones, hasta llegar á las alturas de un arte exquisito, rival de los más aventajados?

La razón de este aparente contrasentido quizás se halle en la misma exagerada tensión hacia lo material de su existencia, que, por lógico equilibrio, obliga hoy á todos á buscar más allá de la miseria contingente de los positivismos actuales, la gran razón de ser, el gran motivo de vida en los hombres y en las masas.

No es raro ver, en Cataluña, repetido el caso, que tanto asombro produjo en algunos, de aquel noble poeta regional, Vicente Medina, que era, además, tenedor de libros. ¿Qué rareza podía haber en ello? La actividad mental no sólo no excluye la actividad de las energías necesarias para la vida, sino que, á menos de ciertas condiciones de posición personal, siempre se hace necesaria para la perduración de la misma inteligencia. Así, si se acepta que un poeta puede ser durante cuarenta años empleado en una oficina pública, como León Dierx, no comprendo qué causa tan imperiosa puede gravitar para que lo mismo no sea posible en Medina, á fin de que en el afanoso ajetreo comercial obtenga aquellos mismos medios de subsistencia que de otro modo le serían negados y que por medio de sus versos nunca conseguiría.

Cataluña ofrece, en mucho, esa característica de los tiempos modernos, y no es raro saber de un Ignacio Iglesias, que ha permanecido largos años en el escritorio de una empresa de tranvías, de un pintor que dispuso del producto de un pequeño negocio para estudiar y trabajar, de un músico dependiente de tienda, de un poeta, en fin, sutil y delicado, noble y puro, como ese Guanyabens de que me ocupo, cuya actividad se extiende en diversos sentidos, sometida á la dura realidad de la vida.

Observándolo bien, quizá, en gran parte, el renacimiento de las letras catalanas, lo que han dado en llamar "novecentismo", proviene directamente de esa misma materialidad de los medios de vida, de esa misma confianza con que los artistas han aceptado la obligación de trabajar, afirmando sus aptitudes más íntimas en el duro esfuerzo de todos los momentos. Efectivamente, mientras en otras partes el artista, por huir de la prosa de la vida, cae en la trivialidad grosera de la bohemia desmelenada y pendenciera, en Cataluña el buen criterio de los nativos ha hecho que la vida cotidiana fuera aceptada en lo que verdaderamente vale: como una especie de medio para obtener aquellos lejanos propósitos que de otra manera serían inaccesibles. Quizá el mismo esfuerzo interno hecho para no desmayar en la dura contienda, el mismo empeño generoso mantenido para conservar altos y dignos los ideales, hace que la lucha adquiera proporciones más bellas, aspectos más netos y definidos.

El artista que, durante todo un largo día, se ve oprimido por la crueldad de un ambiente adverso, si es artista de verdad, si no brilla momentáneamente como en el vago reflejo de cualquier sol lejano, necesariamente debe de entrar en la lucha de las ideas, cada vez que entra, con mayor serenidad, con más noble confianza. No será nunca como los sacristanes del templo que en su costumbre de las imágenes sagradas no respetan nada de lo que allí se encuentra.

La evolución del arte catalán, en que cada cultor se presenta como una individualidad, definida ya desde el comienzo, débese á esa característica catalana, tan práctica en las contingencias de la vida, que la lleva á aceptar la lucha material como una ayuda y un estímulo para la espiritualidad que constituye la verdadera base y la esencia íntima de su manera de ser.

Por esto, los artistas de esa Cataluña nueva, que más de una vez han sorprendido á la península con los magníficos frutos inesperados de una potente intelectualidad casi desconocida, ofrecen todos la singularidad de un noble y sereno individualismo. Es que todos ellos, en medio del bullicio atronador de la Barcelona mercantil, cartaginesa, positiva, saben mantener encendido en lo recóndito de su espíritu el sagrado fuego que les anima para todas las aventuras del arte. Verdaderos hijos de su tiempo, hechos en el duro fragor del encuentro material, saben elevarse gracias al mismo trabajo de concentración, puesto que éste aislándoles de cuanto les rodea, les sirve de impulso elevatorio que les substrae cuando así lo quieren á las mismas urgencias del ambiente en que viven.

Otra raza, menos fuerte, menos voluntariosa, sucumbiría, por cierto, ahogada en la prisión de la materia dominante. La catalana, más altiva, quizá más artística por temperamento, sabe también hacerse "fuerte en la adversidad".

II

He dicho que para hablar de Guanyabens tórnase indispensable hacer del comentario una suave conversación familiar, tranquila y reposada, porque el verbo, la musa de este poeta catalán es una musa noblemente serena, siempre mantenida dentro de la quietud en que se mueven los grandes ideales.

Probablemente contribuye á ello la misma serenidad del idioma catalán, uno de los más aptos que conozco para expresar gráfica y sencillamente, en breves frases llenas de dulce serenidad que ni siquiera tienen dejos de melancolía como en la portuguesa, sino que son simplemente serenas, dando un vigor más hondo, más concentrado, á las palabras, que así sergen impregnadas de tierna familiaridad.

La cuestión del idioma no es una cuestión sin importancia en el arte de la palabra escrita como suponen muchos, para quienes la labor del hombre que traduce es de gran influencia en el desarrollo y propagación de los ideales artísticos. Basta ver la diferencia, no material, sino espiritual, de una página de bella prosa ó de bien cincelado verso, cuando escrita en un idioma ó cuando traducida á otro. Se traducen las ideas, se comunica al lector la sensación de un pensamiento original: pero, no se le puede dar, en forma alguna, la sensa-

ción definitiva, completa, en esa complejidad de forma y fondo á que cada artista sólo puede llegar cuando escribe en el mismo idioma en que su obra ha sido pensada.

Por esto, el renacimiento catalán, en que los artistas de nuestro tiempo encarnan un oculto ideal de perfeccionamiento político y económico,—cito el hecho sin comentarlo—, emplea la lengua nativa, la lengua familiar, esa en que se dicen las cosas más íntimas y por ello las más bellas, en todos los trances de la vida. Nada tiene que ver en esto la cuestión del nacionalismo batallador y activo, que en estos últimos años ha llegado á adquirir un cierto matiz, luego desvanecido, de separatismo andante. Hay que comprender, empero, que el empleo de la lengua catalana por parte de los artistas de la nueva Cataluña en que, al cabo de siglos—con razón ó sin ella—reviven ideales pasados, puede tener, en el dominio del arte, un valor extremo, digno de ser tenido en cuenta.

Usar del idioma materno, del idioma no oficial en que se han balbuceado las primeras palabras, pronunciado un juramento de amor, recibido la bendición postrera de un sér querido, equivale, dentro de la estrechez de los horizontes á que esa misma obra de arte, por ese solo hecho, puede aspirar, equivale, repito, á decir que ella proviene de una fuente de serena intimidad y que vive por un subjetivismo moral que puede dar lugar á un magnífico desarrollo de idealidades y de lirismos superiores.

La mayor influencia de un idioma en el mundo de las letras equivale también á una disminución de su intensidad lírica. El siglo de oro castellano es eminentemente dramático, la emoción ingénua desaparece, dilúyese en el esfuerzo activo de aquellas obras naturalmente llenas de esa misma expansión vital de que rebosaba el ambiente. Francia tuvo un florecimiento lírico después de la epopeya napoleónica, lirismo que, en breve espacio de tiempo, trastornó el malabarismo romántico para renacer con mayor fuerza después de 1870 con Verlaine, Mallarmé y todos los demás de la gran corte de la decadencia.

Es que, en el fondo, la lírica sólo es posible cuando el alma se recoge sobre sí misma para soñar y meditar, no como expresión individual, porque en ese caso el lirismo puede existir en cualquier parte del universo y en cualquier época de la vida, sino como manifestación de arte colectiva en la que todo un pueblo diga algo de sus pensares más íntimos.

Para comprender debidamente á Guanyabens hay que aceptarlo como producto legítimo de un momento de su pueblo, en que la reivindicación del idioma catalán equivale á una manifestación de alma, como la de un hombre que después de estar obligado durante un largo día á utilizar en sus conver-

saciones el idioma oficial de su patria, al entrar en su casa tiene un saludo en el dialecto materno, en el lenguaje íntimo de su región ó de su pueblo.

Así los poetas catalanes, utilizando el idioma catalán no han podido ser, sino por excepción, como Verdaguer, épicos y heróicos. En su enorme totalidad son líricos; pero, de un lirismo sencillo, suave, como el de quien comprendiendo lo limitado de sus medios de expresión, se reduce á decir cosas íntimas, tan íntimas y tan hondas, que legítimamente deben reservarse para el estrecho círculo de los suyos, ya que aún por pudor debiera evitarse que gentes extrañas pudieran enterarse de lo que se dice en el materno idioma olvidado.

Esa manera de ser ha hecho que, hoy por hoy, todos los poetas catalanes sean líricos, desde Maragall, esa enorme figura á la que aún no se ha tributado plena justicia, hasta Alomar, pasando por una legión de corazones bravos y de cerebros nobles. Eso, por otra parte, se puede comprobar en toda España, donde los verdaderos líricos son los que, ó no cantan en lengua castellana, ó si lo hacen, como Gabriel y Galán, como Medina y otros, se convierten en poetas de una región determinada, más líricos cuanto más íntimo se les hace el instrumento usado, cuanto menos universal es el idioma que emplean.

En Cataluña he dicho que todos los poetas son líricos, salvo la excepción colosal de Jacinto Verdaguer, cuya "Atlántida" ha rebasado el límite de las cuatro provincias para entrar en el dominio de las obras universales, atribuyendo ese hecho á dos causas: una la poca influencia del idioma, otra la del pudor espiritual de que sólo entiendan tales cantares los que con su esencia comulgan. Anotaré, al pasar, una tercera causa, que bien podría ser el anhelo de crear una literatura emocional, por completo diferente de la de observación que llena el universo pensante.

III

El lirismo de Guanyabéns, impregnado de un amargo sentimiento de abandono y de soledad, preséntase con reminiscencias heineanas, especialmente en su primera obra, "Alades", que le valió la consagración, por parte de los mismos maestros. Como en la del ruiseñor alemán, hay en la musa de Guanyabéns esa comprensión filosófica que hacía el encanto de Barbey d'Aurevilly. Tiene su mismo escepticismo dolorido y vive lleno de la misma amargura que le hace encarar con frialdad casi ascética, las torturantes dilaceraciones carnales.

En una de sus más bellas poesías, la titulada "Qué hi fá!", detiene el curso de las palabras dichas á la amada para contemplar un viejo nido abandonado, cubierto ahora por una

tela de araña. Un año antes aquel nido resonaba en la canción maravillosa del amor y ahora es abismo donde acecha el crimen. Y el poeta concluye:

Més, qué hi fá? Parlém d'amor,
que no sempre es de rigor
que an els nius se ls canti absoltes...
Més, qué hi fá? Parlém d'amor
mentre l món vá donant voltes.

Esa indiferencia por el bien y por el mal del mundo, no es, tampoco, exclusiva en el sentido de aislarse en el goce del deseo que enerva y mata. En "Qui sap!" refiere que al despedirse de la amada, desde la ventanilla del vagón, vióla, llorosa, corresponder á su adiós. Al salir el tren un remolino de polvo hizo lagrimear los ojos del poeta, y, ante esa ironía de las cosas naturales, piensa que tal vez en ese momento ella se sienta conmovida por su enternecimiento amoroso y medita que también las lágrimas de la amada podían ser un producto del mismo viento, burlón y atrevido.

"Falseta", más que otra alguna, tiene el valor de un "lied" germánico, todo el encanto de aquellos famosos en que Heine ahondaba en lo más profundo del corazón humano.

La casa blanquejava entre montanyes:
voreta de la mar vivia jo.
Prop d'ella l vent xiulava entre les canyes:
jo oia de les ones el ressó.

El vent, quan rondinava vora d'ella
semblava dir-li: "Pensa sols en tu".
l'onada, amorosint la cantarella,
me deia baix: "T'estima com ningú".
Més ha passat un any, i onada i vent
ens varen enganyar traidorament.

Es Guanyabens, como se puede ver por esos fragmentos que sería absurdo traducir, puesto que no se podría alcanzar su intensidad eminentemente íntima, un poeta subjetivo, de aquéllos á quienes basta el corazón de un hombre, su propio corazón, para comprender y asimilar la angustia que asalta el de todos los demás en las grandes luchas internas que constituyen la desesperación de nuestra vida.

Sus composiciones amorosas están envueltas en el vago encantamiento místico de la añoranza como en un velo de misterios y de secretos inviolables. Reservándose la parte más amarga, por una manera de sentir que tanto puede tener de pudor humano como de dignidad artística, Guanyabéns dice

apenas la parte encantadora del poema trunco de una vida que se deshace, y si hay en su obra dolores y penas hay que irlas á buscar en lo reservado, en las entrelíneas, en las reticencias en que la mayor parte de las veces acaban sus pequeñas composiciones.

Sin el aliento de Maragall, también sin su fantasía exhuberante, ateniéndose más á las cosas íntimas, propias de cada homore, quizá, por eso mismo, más universales, Guanyabéns, lejos del ruído fragoroso de la gran ciudad, aislado, dentro de sí mismo, alcanza á veces el mismo grado de intensidad del autor de "Las reials jornades", cuando pinta, en cuatro brochazos fáciles, todo un cuadro de color, alegría del corazón y encanto de los ojos.

"Albada" es un paisaje luminoso, que va apareciendo á la vista del lector, á medida que el poeta descorre los velos de su cuadro:

Envers llevant, darrera les montanyes,
a poc a poc es va aclarint el cel;
prenen forma les ombres més estranyes
i apaga els seus fulgors l'ultim estel.

Verdejen els sembrats de mica en mica,
la claror de la lluna s va esblaimant,
i entre ls arbres la boira s'embolica
costa amunt ls seus vels arrocegant.

Refilen els aucells en la verneda
esmortuint el fressejar del riu,
i el ventijol, baixant de la pineda,
sadoll de flaires, va a gronxa l llur niu.

El cant del galls desvetlla a la masía,
responen el mastins a la senyal,
i la campana a tot arreu envía
el toc primer de missa matinal.

Tot va reviscolant, tot se desperta;
el sol dalt del serrat ja lluu esplendent:
pels camins de la vall, fa poc deserta,
dret a la feina vá fent cap la gent.

Comença l die, la poncella s bada,
el cor a l'esperança s torna a abrí...

Todo el encanto lleno de vigor masculino de ese paisaje montañés reflejado en sobrias palabras, rudas y serenas como el ambiente que se describe, basta para decir de las grandes fa-

cultades de Guanyabéns como poeta-pintor, bastándole la expresión fácil de esos pocos versos, en un lenguaje que él hace dúctil, maleable, capaz de reproducir las sensaciones más fugitivas, para decir de todo su talento de poeta de un pueblo cuyos paisajes tienen la mansa serenidad de los de Grecia, viviendo en ellos el pino y el olivo, los dos árboles que en la tradición poética adquieren todo el valor de símbolos.

IV

Por encima de su lirismo, empero, el poeta vuela á más vastas regiones, y en vez de detenerse en la reducida síntesis de las cosas de amor va hacia los grandes problemas que agitan el espíritu de su pueblo y se complacen en reivindicar ideales colectivos, sin que por eso pierda la gracia y la espontaneidad de su lirismo.

No hace mucho el doctor Royo Villanova, en su tan sonado cuanto injusto libro sobre "El problema catalán", decía, en uno de sus pocos aciertos que "mientras el intelectual en todas partes suele ser un espíritu despreocupado que se eleva sobre las ideas de las masas", en Cataluña, por el contrario, va "articulando en lenguaje científico el instinto pasional de la multitud". El médico castellano, cuyas observaciones sobre el espíritu catalán, apasionadas hasta la injusticia, han levantado enorme polvareda, ha estado en lo cierto al notar cómo en aquella región española la intelectualidad y la masa se compenetran de las respectivas necesidades, formando un solo grupo homogéneo, eficaz en grado sumo.

En Cataluña, por las mismas naturales exigencias de lenguaje y de ideales, el intelectual se acerca á la masa, en una extraña y fecunda unión, muy pocas veces alcanzada en el mundo. Lo que á aquél pertenece no es extraño á la masa, ni el intelectual, á su vez, se aleja de los ideales de ésta.

Comprendiéndolo así es como el poeta Guanyabéns, sin dejar de ser un lírico, ó quizá por ello mismo, porque puede naturalmente aproximarse más al estado de alma de sus hermanos, canta en verso fácil ideales comunes, aspiraciones colectivas.

Catalán, ha cantado en el idioma de los "trovayres" á la España unida y fuerte, y por esto su verbo suena con rítmo extraño cuando en el coro de los poetas castellanos, que con tanta desconfianza suelen ver las cosas de Cataluña, se dirige á los "hijos de Iberia que el nombre de catalanes no han recibido al nacer" y les brinda un abrazo fraternal.

Y digo que suena su voz con rítmo extraño porque quiero dar á entender que la musa catalana muchas y muchas veces ha cantado á España, la España una, indivisible, ya con Clavé,

ya con Maragall, y con cien otros, sin que, entre tanto, ni una sola vez la lengua oficial, la que debiera unificar, se haya dignado, espontáneamente, á igual acto de confraternidad.

Cierto es que los azares de la lucha política han llevado más de una vez á exageraciones lamentables por parte de los heraldos del antiguo principado; pero, no es menos cierto que por parte del resto de España ha habido siempre una especie de mala voluntad á todo cuanto haya podido enaltecer esa región. Podrá el gallego cantar, como Curros Henríquez y Rosalía de Castro, las costumbres de la región en la lengua de la misma, y ello sólo será encarado como un mantenimiento poético de formas y fórmulas tradicionales, sin importancia en lo político. En cambio, basta que un poeta catalán diga en su idioma familiar las costumbres ó haga valer las tradiciones para que se vea en ello un exaltamiento separatista y se deba condenar á oprobio al autor. ¿Por qué esa doble medida, ese doble peso? Allá, para los doctores del gacetillerismo, que en cuatro plumadas y dos chistes resuelven los más complicados problemas. Yo apunto el hecho, porque he recordado al pasar los que el mismo Guanyabéns será tachado de separatista por los que al leer su "Ben vinguda!" en el libro "Alades" quieran cerrar los ojos de su espíritu á la nota fraternal y magnífica de su canto á España en el tomo "Voliaines".

En ella el poeta, dirigiéndose directamente á España, canta en la siguiente forma su esperanza y su amor:

Volem veure-t am vida altra vegada:
ja ns cansem de mirar-te postergada
sent riota i escarni de nacions.
Qué hi fa que no subjectis já dos mons?
mentre ls jorns de tes terres il-lumini?
Qué hi fa que no subjetis já dos mons?

Les races que t poblaren no son mortes:
contempla-les que ardides, que cor-fortes,
els llurs casals desitgen redreçar!
observa com riviuen, llurs llenguatges
remarca com els plauen, llurs usatgjes!
escolta, llurs cançons, resuscitar!

Qui bé-de-Déu de terres agavelles!
torna-t un cel i fes-ne tes estrelles
y deix-les am llum propria resplendir!
torna-t hort i tes plantes fes-ne hermoses,
i llurs flors, matizades y oloroses,
s'obriran, i llurs fruits podrás collir!

Diverses la Natura va infantar-les,
les teves terres; res podrá enmotllar-les,
fins que l riu vagi amunt i el fum avall.
Respecta de ses obres la grandesa
i seras, per ta força i ta noblesa,
d'amor i llibertat etern mirall!

El más alto y más noble patriotismo fluye de esta serena composición, en que se pide lo más esencial para la grandeza de un pueblo: la igualdad en el amor y la confraternidad en la autonomía.

¿Será ese deseo un delito? ¿Qué diremos, pues, de aquellos "patriotas", cuyas obras obligan á tales hechos? Si éstos son delitos ¿cómo clasificar las causas que los provocan?

V

Guanyabéns merece grandes consideraciones por parte de todos los que al interesarse por la cultura y por la elevación moral del pueblo, no pierden de vista el elemento artístico, creyendo, con harto fundamento, que la cultura por el arte es uno de los medios más eficaces para el desarrollo de toda noble idea dentro del general sentimiento de humanidad.

El esfuerzo empleado en ese sentido repercute siempre con eficacia en las sombras de lo futuro, permitiendo la realización de todos los grandes ideales ensoñados, que de otra manera jamás tendrían realización práctica. Más que la cultura científica, beneficia al espíritu humano la cultura artística, considerando que el hombre necesita, para poder desarrollar todo ideal, ese gran aliciente del entusiasmo que sólo el arte con su fantasía y su ensueño puede proporcionar. Entusiasmo y bondad, es decir, los dos medios de que se vale el artista para influir sobre el espíritu colectivo, empujándole hacia la conquista de lo bueno y de lo verdadero por medio de lo bello.

Entre la gran masa trabajadora y activa,—materialmente considerándola—,de la nueva Cataluña, destaca ese grupo de artistas cuya obra, colosal en sus efectos sobre el espíritu del pueblo, contribuye, en gran parte, á allanar las dificultades del camino. Y entre ese grupo sobresale Guanyabéns, no tanto por el ejemplar esfuerzo contenido en su obra, sino por su bondad intrínseca, por el bello ejemplo ofrecido, porque es muy hermoso saber que el poeta no desdeña escribir composiciones que luego habrán de ser puestas en solfa por músicos como Morera y cantadas por coros de niños en la escuela, de hombres en las fiestas populares, como una reviviscencia de aquellos días en que la Grecia mostraba la soberana sonrisa de sus dioses en cada rostro ciudadano.

Ese ejemplo del arte puesto al servicio del pueblo como un elemento de elevación y de dignificación, es muy digno de tenerse en cuenta, tanto más cuanto que, por la acción benéfica de ese esfuerzo, el pueblo catalán vence la materialidad aplastadora de su vida de acción en el trabajo, que no es una alegría cuando no es libre y se yergue sobre la contingencia de sus propias necesidades para tender el vuelo á la región donde sólo llegan los pueblos dignificados por un ideal.

Guanyabéns ha dicho bellas cosas en el lenguaje popular, comprendiendo en su justo valor la acción social del poeta: bardo errante ayer, cantando de señorío en señorío las canciones de gesta, reivindicando la gloria de ser un elemento útil en el general concierto de actividades y rechazando la plácida del poeta faldero, de los que sólo tienen á su alcance ideas mezquinas y sentimientos comunes.

Al entonar el "Himno al día", todo niño debe sentirse lleno de asombrosa virilidad y lo mismo los hombres al elevar las estrofas varoniles de "Primavera eterna", en que se canta la gloria del permanente esfuerzo y el triunfo de la acción. Y esa comprensión de la necesidad espiritual de un pueblo lírico, cuyos sentimientos ahoga el cartaginesismo al día, no será una de sus menores cualidades, sino quiza, tal vez, la mayor ya que ello permite la florescencia ideal de todas las bondades ocultas en el corazón del pueblo y que sólo brillan en todo su esplendor bajo la luz vivificadora del sol del arte.

Para llegar á ese resultado, magnífico siempre, pues no es muy común que el poeta se identifique por completo al alma popular, ha bastado á Guanyabéns el empleo de ese idioma catalán, rudo y bravío casi siempre; pero, lleno de inflexiones suaves, dulcemente cariñoso cuando se quiere, en la franca pronunciación de sus vocales y enérgico en los finales agudos de sus vocablos. No ha tenido necesidad de rebuscamientos; el simple lenguaje, depurado de corruptelas castellanas y francesas, ha bastado á Guanyabéns para interpretar con maravillosa asimilación todo cuanto la masa anónima, deseosa de elevaciones artísticas, anhelaba en lo secreto de su dolorida existencia de trabajo.

¿Cómo no admirar que con tan fáciles elementos, en medio del ajetreo diario de una vida de labor obscura, se llegase á la perfección de una obra de tal naturaleza? Yo, por mi parte, admiro ese esfuerzo y lo celebro; veo en él un ejemplo digno de imitación, no sólo por parte de la intelectualidad catalana ó de la castellana, sino por la de esta América, que hoy, en mucho, se halla en difícil trance de su vida espiritual.

La excesiva tensión materialista de la vida americana, se-

mejante en mucho á la que hace largos años hizo su presa en las generaciones catalanas, al parecer predestinadas por entero á ser apenas un engranaje material de la vida colectiva, despreciando en absoluto las "tonterías líricas, sin provecho inmediato", obligan á los artistas de estos países nuevos á ver con simpatía el esfuerzo laborioso de los artistas catalanes, cuyo empeñoso trabajar, al margen de su vida ejemplarmente laboriosa, es una magnífica, una soberbia demostración de la influencia del arte en la marcha social.

No: no es cierto que el esfuerzo sea inútil, que en los pueblos materializados no quepa el arte. Por el contrario, yo creo que no hay labor pequeña, que no hay trabajo perdido, cuando se lleva á cabo con voluntad, con fe, con ideal. Y me certifico de ello viendo á Guanyabéns, cuyo lirismo es en su vida de silencio un noble empeño moralizador y cuyo esfuerzo no se pierde, aunque á veces ahogue sus sones l estruendoso campaneo de los poetas en evidencia. Porque, si bien estos se agitan en una labor continua, aplaudida, celebrada por críticos y públicos de snobs, Guanyabéns, al escribir un coro que habrán de entonar doscientas voces en una plaza pública en el regocijo popular de una "fiesta mayor", hace obra de verdadero poeta, es decir, de guía de su pueblo. Y eso es siempre hermoso para los que creen en el poder del arte.

JUAN MAS Y PÍ.

VUELVE

Triste está la casa nuestra,
Triste desde que te has ido.
Todavía queda un poco
De tu calor en el nido.

Yo también estoy un poco
Triste desde que te has ido.
Pero espero que una tarde
Llegarás de nuevo al nido.

¡Si supieras cuánto, cuánto
La casa y yo te queremos!
Algún día cuando vuelvas
Verás cuánto te queremos.

Nunca podría decirte
Todo lo que te queremos.
Es como un montón de estrellas
Todo lo que te queremos.

Si tú no volvieras nunca
Más vale que yo me muera.....
Pero siento que no quieres,
No quieres que yo me muera.

Bien querida que te fuiste
¿No es cierto que volverás?
Para que no estemos tristes
¿No es cierto que volverás?

ENRIQUE BANCHS.

CHOPIN, Estudio 12, Op. 10.

¿Oyes, Grandtaire? Escucha,
¡deja el vaso de ajenjo!.....

Esa música fiebre,
esa armonía incendio,
la escuché en un sarao del gran mundo
una noche de invierno,
en pleno yosiwara
de hembras de lujo ante hombres de dinero.
Brotaba allí, sumisa y vergonzante,
de manos mercenarias, sin reflejo,
como un chorro de sangre derramado
sobre un rojo almohadón de terciopelo,
aplastando en panneaux y gobelinos
sus iracundos ecos.

No atravesó, no conmovió una sola
pechera almidonada, coracina de lienzo,
ni una cota de encaje de Malinas,
ni tan siquiera aquellos
escaparates de lujuria, mórbidos,
desnudos y de nieve hombros y senos.

Y recordé á Chenier en los salones
de la Condesa de Coigni.

Sereno
llega hasta aquí, sin mácula,
de la patria el aliento;
condensa ollín de fragua,
tinta de imprenta, tristes de boyero,
reverencia uniforme de maizales
saludando al Pampero,
jadear de trilladoras en los campos
y tremular de jarcias en los puertos.

Está en mis versos
y está en tu ajenjo,
y latió en la convulsa
cascada de anatemas del maestro
que para la revancha de Varsovia,
poeta y solo, convocó á su pueblo.

¿Somos otros los hombres
ó son otros los tiempos?
¿Nadie explora el futuro de los vivos?
¿Nada enseña el pasado de los muertos?
Chenier, ¿es un fantasma aprisionado
en las clases de historia de un liceo?
y, en el Conservatorio
de música, ¿Chopin sólo es un texto?
Esa avalancha de eras
de ilotismo y silencio,
¿no encontrará más dique en su pendiente
que tu vaso de ajenjo
y este exótico cáliz de elegía,—
del último Prouvaire, último verso?

Grandtaire, mi buen Grandtaire, mi pobre amigo:
esos hombres han muerto
y no han entronizado dinastías
ni procreado delfines, ni elegido herederos!
Nos han dejado solos,
exhaustos paladines de su credo
histriones disfrazados de profetas,
plagiarios tartamudos de su genio,
¡caravana de micos á la zaga
de aquella de héroes que cruzó el desierto!

Alzate, pues! En medio del arroyo,—
como dos pordioseros,—
yo quiero que desde hoy, de puerta en puerta,
juntos vaguemos.
Y tú serás el ciego
y yo el organillero
y entrados en un corro
de mujeres de pueblo,
á los mudos embriones
que laten en sus senos
repitamos la estrofa del poeta
y el himno del maestro
que acaso engendrarán para mañana
en carne de cañón, almas de acero!

PABLO DELLA COSTA (HIJO).

LA EVOLUCION ORGANICA DE LA MUSICA (1)

Alguien ha definido la actividad artística como una aplicación armoniosa de las facultades del organismo humano, sometida á leyes de evolución determinadas.

Esta actividad, pues, como por lo demás todas las actividades, depende de dos esenciales factores: el espíritu del artista, ó mejor dicho, del hombre y las leyes que constituyen y rigen la materia empleada. Queremos decir con esto, limitando nuestras proposiciones al punto que vamos á tratar, que la evolución del arte sonoro, á la vez que está sometida á las leyes de la psicología individual y á la lógica de los sentimientos, está sometida también á ciertas leyes del fenómeno sonoro, "que es objetivo y complejo." Este fenómeno, por lo tanto, para despertar el sentido de la belleza musical, no es susceptible de sufrir las combinaciones caprichosas á que pudiera someterlo la fantasía de cualquier Strauss más revolucionario que el autor de "Salomé". Una obra musical no puede clasificarse de genial ó de bella porque sus combinaciones sean completamente nuevas ó personales, porque transpongan y confundan nuestras ideas y nuestras experiencias sensibles con las violencias de lo insólito ó de lo inesperado, sino cuando, ateniéndose primordialmente á las leyes del pensamiento formal, desde que no puede haber obra de arte si no hay concepción, no olvida cumplir con determinadas desiderata del oído. ¿De *qué oído?* se preguntará. No seguramente del oído del compositor solo. Sabido es que de la clasificación de los intervalos se han deducido reglas que fijan los límites dentro de los que puede moverse el contrapuntista

---

(1) *C. Lalo.* Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. Paris, Alcan 908.

L. Danion. La Musique et l'Oreille. Paris, Fischbacher, 1907.

I. Combarieu. La Musique, ses lois, son evolution. Paris, Flammarion 1907.

Grove G. Dictionary of music and musicians. Londres, Macmillan y Cía 1907.

y el armonista; sabido es también que estas reglas son la sistematización de la experiencia. Cuando se afirma ó se exige el uso exclusivo de las consonancias, cuando se proscribe el uso de las quintas consecutivas, ó de ciertas y determinadas alteraciones, se comete un simple acto de moralidad. En nombre de lo que nos agrada á todos, de lo que es *útil* á todos, impónese al compositor ciertas obligaciones en sus procederes y actos. El compositor se halla, pues, si quiere ser comprendido y respetado, en la obligación, hasta cierto punto, de obedecer á las reglas de moralidad ambiente; es decir, escribir de modo que lo que escribe sea una consagración del prejuicio general, del placer del oído de todos. En el dominio del arte sonoro, más evidente se hace que en otros campos de acción del hombre, que la historia es la biografía de los grandes hombres. Un genio musival es verdaderamente, tanto en lo físico como en lo moral de su obra, una gran voz en que se funden mil voces silenciosas. Y si quiere elevar las frondosidades bienhechoras de sus visiones, bien alto, hasta alcanzar las nubes, y cubrir con sus gratas y suaves sombras á los hombres, penetrándoles hasta lo hondo del corazón con su frescura y sus aromas inebriativos, debe hundir bien profundamente sus raíces en la tierra, beber el jugo del dominio general. El hombre que ha de ser del futuro le es necesario antes que nada ser del presente, principalmente en música.

En sus principios, según toda verosimilitud, el canto debió ser una simple exageración *fonética* de la palabra, probablemente combinada con la imitación grosera de ciertos gritos de animales y ruídos de la naturaleza. La voz humana, como dice Spencer en un ensayo sobre el origen y la evolución de la música, contiene todos los elementos constituvos del *canto,* forma inicial de la música. Vamos á verlo yá.

Toda música está constituída de los elementos siguientes: 1.° intervalos, consonancias y disonancias, 2.° escalas y modos, 3.° rítmo y 4.° melodía.

El intervalo de octava que es la base natural de toda música, es la consagración de una diferencia psicológica del hombre y de la mujer. Por causas misteriosas, cuando un hombre y una mujer cantan una misma melodía, siempre lo hacen á un intervalo de octava, aunque parezca que lo hacen al unísono. También los niños cantan una octava más alto que el hombre.

Abandonando el hecho de la octava, vemos que todos los teóricos están contestes en reconocer que el intervalo que aparece con más frecuencia en las inflexiones de la palabra usual, en el lenguaje, es el intervalo de quinta, aquel que recorre el intervalo de una frase interrogativa, es decir, de una forma expresiva que debe ser primordial porque traduce una necesidad.

Una vez declaradas perfectas estas dos consonancias y trasmitidas por los griegos á la edad media que continuó en materia musical, como en otras, el camino recorrido por los antiguos, pesaron durante más de diez siglos sobre la teoría musical.

La música ha nacido, sin duda alguna, del discurso ordinario, para irse diferenciando de él gradualmente. "Hay en los animales como en el hombre, dice Spencer (1), una relación entre el sentimiento y la actividad muscular; existe, pues, una relación fisiológica entre los estados de alma y el juego de los músculos que producen los sonidos. Todas las variaciones de la voz que sirven para expresar el sentimiento deben explicarse directamente por aquella relación. La música vocal, empleando todas estas variaciones las amplifica á medida que se eleva á formas progresivamente superiores, y este desenvolvimiento basta para constituir la música vocal. Desde los poetas antiguos que cantaron sus versos hasta los compositores modernos, los individuos dotados de una sentimentalidad compleja, han complicado los modos de expresión que les correspondía, viniendo á ser los agentes naturales de la evolución de la música vocal. Así se han aumentado progresivamente las diferencias entre el lenguaje ordinario y el lenguaje idealizado por la pasión, entre el habla y el canto."

Fácil es notar una serie de fenómenos paralelos entre el lenguaje y el canto. La intensidad de los sonidos en la música como en el habla, depende de la fuerza de los sentimientos y de la potencia de los aparatos fonadores.

La cualidad de la voz, el *timbre*, varía infinitamente de acuerdo con los estados psicológicos que traduce. En la conversación ordinaria la voz es débil; la entonación se hace más sonora cuando el espíritu se exalta y aumenta más en las grandes emociones. La *altura* de los sonidos en los dos lenguajes varía también por la mismas causas que la *intensidad* y según la fuerza de las emociones.

Podemos considerar el canto verdaderamente como la forma más perfecta del lenguaje expresivo, que arranca de la comunicación de estados emocionales discretos y que acentuando y variando la altura, la duración y la intensidad de los sonidos vocales, pasando por una gran variedad de inflexiones, se eleva poco á poco á formas declamatorias, hasta alcanzar por último las cualidades variadas comprendidas bajo la denominación general de *canto*.

La evolución histórica, el proceso de constitución de la mú-

---

(1) Citado por J. Ingegnieros. «Le Langage musical et ses troubles hysteriques», París, Alcan, 1907.

sica, comprueba esta derivación natural, este paso insensible del habla hacia el canto.

Ignoramos cual era el carácter estético preciso, las bellezas, los modos de acción y las formas de la música griega; pero los estudios á que han dado lugar los fragmentos importantes de música griega que se conocen—la primera Pítica de Píndaro, el himno á Némesis y el himno á Apolo—demuestran que durante los *cinco ó seis siglos* que separan el primero del último de los trozos citados, la *melodía,* el canto, apenas se modificó entre los helenos, conservando siempre el mismo carácter hierático y al lado de su innegable nobleza y de su gran riqueza rítmica, llaman la atención por su igual monotonía y aridez. Es que esta música era esclava del verso, de la palabra; el ritmo musical conservaba un paralelismo tan estrecho con el rítmo oral, que fácilmente se confunden. Píndaro, Anacreonte, Sofocles, Eurípides, eran á la vez poetas, cantantes y músicos y su música no pasó de ser una declamación cadenciada y muy poco expresiva.

La psalmodia es otra manifestación de esta síntesis en un mismo rítmo de los rítmos oral y musical. Aunque en lo referente á los primeros ritos y cantos de los cristianos occidentales la historia de la Iglesia Católica nada nos dice hasta la aparición de San Gregorio á fines del siglo XVI, está demostrado que entre los cristianos de los siglos anteriores existía una liturgía y el uso habitual, durante el día y la noche del cantos de los salmos.

El canto de los himnos y de los salmos era el que se había introducido en el rito griego de Constantinopla bajo el pontificado de San Juan Crisóstomo, es decir, el canto alternativo ó antifonal. La psalmodia—canto de salmos—provenía del culto israelita al que lo tomó San Ambrosio, obispo de Milán, y su forma primera, ó mejor dicho, su forma constituída y definitiva, fué el canto gregoriano, que era un canto al unísono sin acompañamiento instrumental y sin otro rítmo que el que imponía el rítmo oral de los versículos.

Si la floración musical fué prodigiosa en los primeros tiempos de la era cristiana, en particular desde el siglo III al siglo VI; si los grandes nombres de San Ambrosio y San Gregorio ilustraron esta gloriosa época; los siglos siguientes se acusan, desde el punto de vista de la evolución musical, por una detención que dura hasta el siglo XII. Este siglo se señala por un hermoso despertar del espíritu del arte, que alcanza en el siglo siguiente todo su esplendor. A partir ya del siglo IX y del siglo X, todo el esfuerzo de los músicos profesionales encauzóse en preocupaciones exclusivamente técnicas, por el lado científico del arte en formación, sobre los detalles de la figuración de las notas y de la escritura y un tanto alrededor de la ciencia nueva de la armonía que se empezaba á prever. Pero conocemos también

muy imperfectamente los orígenes y el primitivo desenvolvimiento de la polifonía medioeval. Lo único cierto parece ser que fué en el siglo IX, en los países francos, cuando llega á convertirse en institución estética con el aparecer del primer tratado de organum. No fué en realidad una invención ni un descubrimiento, sino el paso en el dominio de la estética—el acto estético es siempre un hecho de sanción social—de una práctica natural y popular de todos los tiempos y de todos los países. Había dos maneras principales de cantar á muchas voces: una consistía en reforzar un canto por series de consonancias paralelas: es el órganum y el falso bordón; la otra consistía en combinar una melodía con ella misma ó con otra diferente: es el canon ó discantus; procedimientos que, ensayados primeramente por separado, realizaron más tarde su interferencia en el contrapunto, cuya floración extrema fué el momento precursor de la edad clásica de la armonía.

Hemos señalado aquí la institución de la bifonía, que es en la historia del arte sonoro un hecho de prodigiosa importancia, porque hasta este siglo IX los músicos, en razón al parecer de que la naturaleza no encierra ningún espécimen bien determinado de polifonía, estuvieron en la imposibilidad absoluta de conseguir el menor sonido duofónico. La responsabilidad ó la gloria de haber sido el promotor de los primeros ensayos de armonía duofónica, corresponde al monje Huchbald, que tomó, probablemente, al azar los primeros intervalos que se le presentaron y se puso á asociarlos á las notas que formaban las unifonías de este tiempo. Eligió los intervalos de cuarta y quinta y esta elección debió hacerla atendiendo á las desiderata del oído, porque las notas de estos dos intervalos son, hasta cierto punto, notas neutras, las que se alían con más naturalidad entre sí y con la octava y debieron ser en aquella época, á consecuencia de la total incultura polifónica del oído, por la imposibilidad de todo contraste que hubiera dado esta posible educación, notas poco percibidas. Pero es necesario señalar que el monje Huchbald no tuvo ni por imaginación *la idea de formar una armonía*, ni por rudimentaria que ella pudiera ser; quiso simplemente dar una forma nueva á la monofonía.

Lo que ahora puede sorprendernos, lo que hace decir á Lavignac que podría llamarse al sistema de Huchbald cacofonía, es que la cuarta y la quinta pasaran como armonías agradables para los oídos de aquel tiempo, mientras que nuestras consonancias, la tercera y la sexta, pasaron desapercibidas. La cuarta y la quinta, cuyo empleo es hoy un pecado que no cometería un principiante de la práctica de la armonía! Este hecho, que como hemos dicho, tuvo su sanción en el organum, en el siglo IX, fué toda la armonía practicable y posible durante cinco si-

glos y á tal punto ha parecido una monstruosidad, que su misma existencia histórica ha sido negada. Mas no es posible prejuzgar de las disposiciones de un órgano que durante un número incalculable de siglos no había oído más que monofonías, melodías. No fueron solamente la cuarta y la quinta los únicos intervalos usados, porque la necesidad de llegar por grados al unísono para concluir, evitar el tritono ó hacer un retardo sobre una de las voces en el momento de las cadencias, fueron otros tantos motivos para introducir accesoriamente, abusivamente, nuevos intervalos, terceras y segundas, que se consideraban disonantes.

En principio, y es en lo que debe fijarse el lector, las voces fueron paralelas. El mecanismo psicológico empleado, es evidentemente el refuerzo de una armónica, la producción de un nuevo timbre para cada sonido.

No hay que ver pues en la diafonía un movimiento real hacia la armonía, sinó más bien, por así decir, un rejuvenecimiento de la melodía, una manera nueva de presentarla y con toda prohabilidad en el pensamiento de los artistas de la época, un modo de variarla y de embellecerla. Este sistema, eminentemente primitivo, fué el puente que la lógica auditiva arrojó entre la música unifónica y la música polifónica de los tiempos modernos.

El organum, tal es el nombre que Huchbald daba á su embrión armónico, duró cinco siglos, lapso de tiempo que puede parecer considerable, pero que en la historia del arte no tiene nada de excesivo. Tanto más que no se trataba de mejorar una situación artística, sino de crear un arte nuevo. En el fondo, la melodía y la armonía son en efecto dos elementos perfectamente distintos de un mismo arte. No dependen una de otra; se completan, es verdad, pero no son inseparables. El largo y brillante reino de la melodía lo prueba. Había que hacer antes la educación del oído, había que acostumbrarlo á sonidos que solo había oído en tercer plano, muy ocultos, confundidos con otros, acostumbrarlo á combinaciones que le herían de una manera efectiva por la primera vez. Y el organum venía en suma á prepara el contraste indispensable, al mismo tiempo que el terreno, para hacer florecer el complemento de la armonía consonante y para elevarse después rápidamente hasta la armonía disonante. Pero se siguió cultivando la melodía durante toda la Edad Media. La historia nos enseña en efecto que los germanos, los sajones, los bretones, los francos, tenían una pasión prodigiosa por la música. Al principio de la Edad Media la música tenía, por así decir, sus representantes doctos, semi civiles, semi religiosos, que formaban una casta privilegiada, una especie de masonería.

Un poco más tarde, en los siglos XII y XIII, aparecen numerosas manifestaciones del arte popular. La música florece en

todas partes. No hay catedral, abadía, que no posea su "maítrise". Los nobles tenían sus cantantes y sus músicos. Las escuelas llamadas Menestrandie ó Scholae minorum, centralizaban y creaban novedades musicales que los músicos venían á buscar para expandir por todas partes. Es por esta época (siglo XIII), que se realizó una invasión de la música ligera, el cultivo de la canción sentimental, amorosa, báquica, guerrera, libre en absoluto del arte religioso y floreciente á pesar de las condenaciones papales. Los troberos, menestreles, bardos, trovatori, meistersangers, enseñaban el canto al pueblo, á los señores, y popularizaban con un ardor hermoso, las mejores flores del "gaisaber". La preocupación dominante era hacer oír, simultáneamente, dos ó tres melodías, á las que servían de texto un himno de la Iglesia y una canción picaresca. Y esta práctica curiosa, que puede ser pasible de las más severas censuras, infantil hasta cierto punto, bárbara como se ha dicho, fué con todo un elemento importante de la evolución orgánica ó interna del arte sonoro. Porque los músicos no continuaron indefinidamente agregando cuartas y quintas entre sí y á sus melodías. Se ingeniaron poco á poco en hallarlas otro empleo. Tomaron los motivos, las canciones, las melodías más diferentes y trataron de hacer coincidir las notas para formar intervalos de octava, de quinta y de cuarta. Era en realidad un trabajo de espíritu en vez de un trabajo instintivo y del oído. La ingeniosidad en la reunión de las partes reemplazó á la concepción musical y el ritmo fué fatamente sacrificado. Hubo músicos y amantes de combinaciones, pero no compositores. Con todo, ya hemos dicho, este período antimusical literalmente, fué muy útil al desenvolvimiento de la música, porque si el arte se empobrecía, al menos el oído se enriquecía con una multitud de sonoridades nuevas, que en un lapso de tiempo relativamente corto, debían constituir el tesoro maravilloso de la armonía. El arte entraba lentamente, pero con seguridad, en posesión de un nuevo dominio y esta polifonía rudimentaria, que no difiere en mucho del contrapunto moderno, preparó el advenimiento de la fuga y el arte de Juan Sebastián Bach.

Históricamente, pues, desde el siglo X aparece la antítesis del procedimiento del organum, en el movimiento contrario que es casi ya la regla normal del contrapunto. La instauración de la polifonía bajo la forma del discantus ó canon, procede en verdad del último desarrollo del organum ó sistema del falso bordón, que agregó (Adán de Halle) á la cuarta y á la quinta del monje Huchbald, el empleo de la tercera y su inversión la sexta. Por esta simple adición la armonía consonante conquistó un lugar definitivo en música.

En posesión ahora de nuevos elementos,los composi-

tores se vieron encadenados á complicar las combinaciones que efectuaban de costumbre y que, como hemos visto, consistían en asociar polifónicamente melodías, canciones, unifonías de diferente carácter. En lugar de servirse de los acordes para acompañar el canto, como luego se hizo, en vez de encadenarlos unos con otros como aparece por lo común en el cuerpo de los coros, en una palabra, en cambio de tratar la armonía como una personalidad musical, cuya función es dar relieve á la melodía, anteponiéndose á ella como un contraste, los músicos volvieron á malgastar su tiempo en juegos de ingenio. El discantus es la combinación de un canto dado con uno ó muchos cantos más, mientras que el objeto fundamental del organum es confundir las voces en un movimiento paralelo y como en un simple timbre siempre constante. El objeto del discantus, consiste en hacer distinguir por el auditor, diferentes cantos, suministrándole á cada momento impresiones diferentes de timbre armónico, de fusión, de distancia, de movimiento. Desde entonces la marcha contraria de las voces se hace casi regla, procedimientopsicológico de distribución ó de superaudición, diferente del procedimiento antagonista de fusión, que tiende á confundir las partes en lugar de distinguirlas. El principio del decanto, después de tentativas de combinación con el principio del organum, triunfó definitivamente.

El discantus del siglo XII queda así munido de dos grandes motores de su desenvolvimiento. La teoría estaba entonces en estado completamente anárquico y confuso. "Había tantas prácticas de la diafonía como chantres", dice un contemporáneo. Las cuatro primeras consonancias son ya prohibidas, aconsejadas ó ignoradas por los técnicos y reina en esta materia el más completo y más arbitrario desorden. Pero están casi de acuerdo en que terceras y sextas son disonancias en principio, pero toleradas y en hecho multiplicadas por los compositores como notas de paso. Es que la concepción de la consonancia se agranda progresivamente. Se distingue entre las disonancias, entre las terceras, las segundas y el tritono ó sus inversiones. La disonancia no es solamente tolerada; la "disonancia imperfecta" es de buen empleo, cuando precede inmediatamente á una consonancia. Es ya el sentimiento de la atracción y de la resolución. Terceras y sextas se admiten como consonancias imperfectas á condición de resolverse por movimientos contrarios y esta noción de resolución acostumbra á distinguir netamente sus formas mayores y menores, aunque su sentido no tiene nada de modal.

Todos estos procedimientos van acumulándose poco á poco y más tarde, en la edad post-clásica, una influencia considerable, ya en el siglo XIII hay un acuerdo casi total sobre todos. Otro factor importante en la evolución del arte sonoro, que va á jugar es el papel creciente de los instrumentos y del juego técnico, que

introducen ya en esta época licencias ó adquisiciones progresivas de la polifonía primitiva, Tales son los resultados, analizados con mucha rapidez, que presentan los primeros años de la edad polifónica.

Estamos ahora en el siglo XVI, y en él los esfuerzos de muchos siglos se purifican, se fusionan y se llevan á su forma perfecta y definitiva. Marca en la historia de la música como el crepúsculo de una edad y la aurora de otra.

"Cuando concluye el siglo XV", escribe uno de los musicógrafos más autorizados (1), "queda constituído todo el arte polifónico. Los contrapuntistas, herederos de los practicantes del discantus, han llegado á crear piezas de dos, tres, cuatro voces y más, que tienen todos los caracteres de la obra de arte: invención, sinó en la materia primera, á lo menos en su preparación y su empleo; conformidad á leyes estéticas que los maestros formulan á la par que las describen, pues son recientes las bases de la armonía; belleza, porque bajo su rudeza aparente, estas obras revelan ya el cuidado de escoger, apropiar, afinar, variar los términos del lenguaje musical; hasta expresión, porque se levantan ya como las estátuas de tres hermanas gemelas, cuyos rostros se parecen, pero que difieren en las sonrisas, en las miradas en las actitudes: las tres formas de la misa, del motete y de la canción."

De todos los músicos de este siglo la historia ha elegido á Palestrina para personificar el apogeo de este progreso de la polifonía armónica. Evidente es, y creemos haberlo dicho al principio, que el papel del hombre de genio es el de aunar en un esfuerzo hacia la conquista de reinos nuevos y desconocidos, todas las fuerzas latentes ó manifestadas, que vienen desde mucho tiempo atrás preparando su obra. La obra de Palestrina es inmensa, sin duda alguna, pero debemos, en el sentido indicado, considerarlo como uno de los grandes genios de la historia del arte; porque cuando se examinan las proporciones colosales del monumento de la armonía, se reconoce que su progreso no pudo ser el resultado de la invención, ni del esfuerzo de algunos hombres de genio.

Palestrina dejó completamente de lado el sistema de combinaciones de notas, en que habían entretenido su imaginación los músicos de los siglos anteriores; se apoyó sólidamente en el ritmo, y en vez de subordinar la armonía á la marcha de las partes escogidas con anterioridad, es decir, en lugar de reunir caprichosamente notas que formaran acordes, hizo marchar sus partes armónicamente, ó dicho de otro modo, *hizo cantar los acordes;* y sus cantos armónicos son tan notables, que nadie ha po-

---

(1) *Michel Brenet*—Palestrina.

dido sobrepasarlo en el género religioso del que debe ser considerado como el mayor iniciador. Pero volvemos á insistir, que no se puede considerar la aparición de este artista como un hecho anormal. Es la consecuencia necesaria, el corolario, en cierto modo, de los esfuerzos hechos antes de él, la conclusión natural de los estudios y de las investigaciones y experiencias armónicas de las generaciones anteriores, y *no solamente de los músicos italianos.* Durante los siglos XIV y XV las capillas de los papas y de los antipapas, fueron casi exclusivamente formadas de músicos franceses (1). Por estos siglos la corte pontificia conservaba un aspecto internacional. Roma estaba poblada de extranjeros, que atraían á numerosos peregrinos y que constituían en la capital del mundo cristiano asociaciones religiosas y corporaciones obreras. La llegada de los españoles bajo Calixto III, las invasiones de Carlos VIII, de Luis XII ó de las tropas imperiales, las relaciones accidentadas de las pequeñas repúblicas italianas, de todas las soberanías y estados europeos, dieron ocasión á un gran intercambio artístico, á verdaderas y grandes emigraciones de pintores, escultores, poetas y principalmente músicos. Los más ilustres representantes de la polifonía franco-flamenca, Joaquín Després, Hobrecht, Brunnel, Isaac Tinctores, Loyset Compére, Japart, Stockhem, vinieron á Italia, fueron músicos de los papas y de los duques de Milán ó Módena ó del rey de Nápoles.

De este incesante y múltiple esfuerzo de músicos contrapuntistas, "frottolistas", madrigalistas, cancioneros y compositores religiosos, la obra de Palestrina fué la coronación y el apogeo. La mejor prueba de que la armonía no debe ser vista como la invención pura y exclusiva del genio, cuya repentina aparición iluminará gloriosamente el campo presente y futuro del arte, y que, por el contrario, debe ser considerada como el desenvolvimiento racional del arte, como la consecuencia artística y atávica de los esfuerzos de toda naturaleza hechos por los músicos durante muchos siglos, para familiarizar el oído con la armonía consonante, para establecer las condiciones bajo las cuales los acordes podían y debían sucederse, es que Palestrina tuvo un rival, cuya gloria luchó con la suya. Fué el español Victoria, nacido en Avila en 1540. Su estilo es tan parecido al de Palestrina, que se confunde con éste. Se puede, en cierto modo, *identificarlos.*

Tienen ambos, sin duda, el mismo origen. Derivan sus estilos de la introducción y del desenvolvimiento *relativamente rápidos* del empleo de terceras y sextas en los madrigales, misas y cantos de toda especie. La aparición simultánea de estos dos hom-

---

(2) *Michel Brenet*– Loc. cit

bres de genio, personificando de la misma manera un progreso musical admirable, es una nueva prueba de que el arte no marcha jamás de otro modo que por una lenta progresión, por una lenta evolución; porque estos dos genios son la conclusión similar de este desenvolvimiento natural. En la evolución orgánica del arte sonoro,—en música como en los demás artes,—no hay saltos, y todo ello obedece como vamos viéndolo á las leyes internas de su constitución, completamente objetivas é independientes de los creadores, quienes reciben, por decirlo así, sus imposiciones inevitables. Porque lo que llamamos "armonía", no es el resultado arbitrario de una invención del hombre, una reunión artificial d e sonidos con mal ó buen gusto, sino el efecto de un fenómeno objetivo, el fenómeno de la resonancia natural, constituído por las armónicas del sonido natural, y cuya complejidad y efectos vamos penetrando poco á poco.

Hemos llegado con Palestrina al apogeo de los explendores de la armonía consonante, de la polifonía consonante. Sin embargo, para quedar constituída, para poderla considerar definitivamente como uno de los basamentos de la música contemporánea, tenía que dar aún un paso importante, vencer un obstáculo antes de alcanzar sus formas y sus explendores ideales. Este obstáculo era la resolución del intervalo de tritono, ó si se prefiere "de tres tonos". Los músicos de aquel tiempo experimentaban un terror casi inexplicable por este intervalo de cuarta aumentada. Es de una importancia sin igual, porque sin él no existiría la armonía disonante, porque es la clave de un inmenso sistema ignorado por los músicos antiguos. Para los compositores de la Edad Media este intervalo (fa-si y su inversión, en el tono de do) era el summun de la disonancia, su empleo les era de una dificultad invencible y no sabían como tratarlo. Su naturaleza, su carácter esencial, nada tiene de disonante, pero la dificultad de su empleo provenía de sus relaciones con las notas vecinas. Es un intervalo que exige imperiosamente una *conclusión,* que hace experimentar al oído una *irresistible* necesidad de oir las dos notas vecinas, es decir, la tónica en movimiento ascendente y la tercera en movimiento descendente. Las consonancias, el acorde de tónica que constituyen cadencias perfectas, dan al oído la impresión de un descanso, de un bienestar físico, de la conclusión de un esfuerzo. Ahora bien, la audición de la cuarta aumentada, precisamente, hace nacer en el auditor la necesidad imprescindible de oir un acorde que calme el deseo violento que origina este intervalo. Los primeros músicos que no tenían noción de los acordes disonantes, no sabían como satisfacer estas exigencias. Su resolución, tan natural hoy, les era desconocida y no la sospechaban. Se inventaron sistemas complicados para resolverlo, más sin llegar á ello; y la necesidad imperiosa de hallar una resolución á este inconveniente, fué

abriendo paso poco á poco, insensiblemente, á la séptima de dominante, provocada por las exigencias del oído. Por último, después de largas y ocultas preparaciones, la séptima de dominante recibió su consagración total, y con él los otros acordes disonantes, viniendo á quedar conquistado para el oído un nuevo y fecundo campo de posibilidades de otro orden. Porque el intervalo de cuarta aumentada, ó tritono, representa lo que se ha convenido en llamar la nota sensible, y en efecto, esta nota es tan sensible que es irremisiblemente atraída hacia la tónica. Cuando oímos la sensible el tono está cerca. La sensible precisamente es el alma de la modulación, la compuerta abierta inesperadamente sobre reinos magníficos. El sí, tercera de este acorde en el tono de do, representa, por así decir, la base de la armonía disonante, desde que este intervalo es el alma del acorde de séptima de dominante y el acorde de séptima de dominante es el alma de la polifonía disonante. La gloria de esta conquista recae exclusivamente sobre Monteverde Claudio (1567-1643), músico italiano.

"El acontecimiento era de prever", dice otra autoridad en la materia (1). "El oído humano se acostumbró gradualmente á la *simultaneidad* de las impresiones sonoras y su educación fué absolutamente empírica. Hasta entonces había discernido poco á poco, primero en las combinaciones del decanto, después del contrapunto novicio, la "consonancia" de ciertos "intervalos". La polifonía subsecuente le reveló de manera insensible la homogeneidad del "acorde". El hábito progresivo engendró así una concepción nueva de la materia sonora que debía revolucionar el arte musical. Y en seguida se vió marcarse una reacción cada día mayor contra el contrapunto. Frente á la polifonía levántase como adversario decidido la homofonía. En lugar de la armonía intermitente de intervalos determinados, debida á la coincidencia eventual de dos ó más "notas", al azar de las combinaciones de monodías independientes, simultáneamente oídas, el oído percibe y exige ahora una armonía constante y natural, correlativa al encadenamiento melódico. En la polifonía "monódica" el sonido era una especie de "cuerpo simple", una materia aislada é inerte, manipulada y amalgamada al agrado del combinador, sometida á su voluntad. En la polifonía "homofónica", el sonido es considerado como parte integrante y constitutiva de un todo homogéneo. *Por la primera vez quizá, desde los orígenes de nuestra música occidental, compruébase formalmente la realidad de una "melodía armónica".* La síntesis es consciente y definitiva. La melodía es en fin con-

(1) *I. Marnold.* «El Orfeo» de Monteverde, en el «Mercure de France», año 1903.

cebida con y al mismo tiempo que su armonía fundamental. La armonía había nacido y con ella la "forma" libre de fórmulas, de libre uso, é independiente de los procedimientos sucesivos de la "imitación", antes indispensables á la inspiración monódica. Esta misma y su polifonía sufren una impulsión eficaz; en Frescobaldi (1583-1644) al lado de la fuga "real", se instala y se impone la fuga "del tono".

"Una de las sorpresas de Nietzsche, que se escandaliza de ello mucho en *El origen de la tragedia,* es la repentina aparición y la boga inmediata del *stile rappresentativo,* después del "sublime" apogeo de la polifonía palestriniana. Aunque esto parezca, á priori, rayar en la paradoja, todo progreso notable de la sensibilidad "armónica" tiene por consecuencia necesaria un peroído de "melodismo" más ó menos acusado. En el siglo XVI como en el siglo XIX y siempre, el "melodismo" es la manifestación del "placer en el sonido por el sonido", acompañado de su natural armonía; y, entonces como luego, la diversidad de la sensación es explotada casi en seguida para la parafrasis matizada de los sentimientos: la música se hace "medio de expresión".

"Hacia 1480, la evolución se había completado. El conde Bardi, protector de Caccini, declara: "Hay dos especie de músicas, Una es la llamada *contrapunto.* Definiremos la otra: *el arte de cantar bien.*" Y á esta evocación del arte del *bel canto* surge toda una visión rossiniana. Y se buscaría la misma firma de Wagner cuando Caccini en su *Nuove musiche* reprueba todo ataque á la prosodia, vitupera "una música en la que no se comprenden bien las palabras", en lugar de esforzarse por señalar el sentido y el alcance del verbo, y concluye invocando á Platón: "... La música es, ante todo, *lenguaje* y *ritmo,* y después solamente y en último término, *sonido.* La inversa no es verdad..." Y los argumentos son los mismos. Como más ó menos Wagner á la "música pura", Caccini reprocha al "contrapunto", sér únicamente apto para "satisfacer el oído por el concierto de la armonía" y de no poder tocar nunca al *intelecto* por "discursos inteligibles"; sin que uno ni otro censor hayan podido pensar que la sola hyperestesia del "oído" á la novedad de impresiones probadas de "la armonía", permitía el empleo pertinente del melos y determinaba su poder emotivo. Entonces como hoy se proclamó á la música "sirviente del drama"; y los medios son los mismos. Aquí, "leyenda"; entonces, "favola". La ilusión es idéntica".

Tal era el estado fisiológico de la música, digamos así, al aparecer el "Orfeo" de Monteverde. Ninguna otra obra ha tenido sobre la marcha del arte la enorme influencia que este "Orfeo". Su importancia no consiste, para nosotros, en que marque la

aparición clara de la ópera, fenómeno de decadencia por la combinación cada vez más compleja que denota de los géneros; Peri, Caccini y Cagliano, lo abordaron antes; ni puede considerársele como el padre de la instrumentación, ni nos sorprende porque haya inaugurado el "tremolo" y los "pizzicati" de las cuerdas. Recorriendo las obras de sus competidores hay que reconocer que Monteverde fué el primero en tratar libremente la "disonancia", empleando sin "preparación" no solamente la séptima, sino también la novena de dominante. Desde aquel día la música entró en el dominio de la armonía disonante, y estas conquistas armónicas de Monteverde fueron una de las bases de una teoría tonal que dura todavía, para decirlo mejor, de nuestro sistema musical. Tenemos á la música constituída.

(*Continuará*).

MARIANO ANTONIO BARRENECHEA.

ROMANCES SENTIMENTALES

MI ALMA ESTA HERIDA...

Ven, hermana, y alivia la herida
de mi alma. Sé, armoniosamente,
aroma de lirio, agua de fuente
dormida y escondida.
Mi alma está herida. . . .
Con tus manos cordiales
venda la herida;
con tus ojos primaverales
infúndeme vida.

* * *

Hace largos años, largos,
bebí en copa de marfil
los melancólicos embargos
de una tarde de Abril;
. . . . de una de aquellas
tardes en que, calladamente,
nos besan las estrellas
los labios y la frente;
de una de aquellas
tardes en que el alma canta
sus tristezas de infanta
y tiemblan en los ojos las huellas
que dejaron, á su paso, las estrellas.

Estoy triste, hermana. He vivido.
Soy cántiga de otoño,
añoranza de amor ido,
triste retoño.
Como suave evanescencia
de rosa thé,
aparece tu presencia
que llena de indulgencia
mi vida, no se porqué.

Ven, hermana mía. La vida
á tu lado se fortalece
y á vivir convida:
es rosal que florece,
portento, luz, mañana
dulcemente dormida.
Ven, hermana . . . .
Mi alma está herida.

VIVE CONTENTA, RESIGNADA. . . .

Fuiste estrella iluminada
un instante y nada más.
Iluminaste un crepúsculo,
un crepúsculo y nada más.

Fuiste el frasco que contuvo
una esencia hoy desvanecida,
música frágil que se escucha
al pasar. . . . y después se olvida.

Abrí tu alma con el deleite
de un libro que se va á leer,
y solo hallé historias truncas
de amores al florecer,

historietas truncas que nada
guardaban para mí,
lamentables historietas
de un alma baladí.

Sólo un segundo vibraste
como un arpa, armoniosamente:
el segundo en que mis labios
te besaron armoniosamente.

Supe infurdirte con delicia
sabiduría de amor,
y en esa hora fuiste más dulce
que la dulce Eleonor.

Vive contenta, resignada,
soñando con el embeleso
del principe que te trajo mieles
en el ánfora de un beso.

SOY COMO UN NIDO VACÍO....

Ven, juntémonos, Amada.
Estoy solo y nada quiero,
soy como un nido vacío . . . .
Estoy solo y nada pienso.

Se fueron las tiernas doncellas
que parloteaban en mi ensueño;
se fueron calladamente,
como sombras, como versos. . .

Se fueron como palomas
que en otoño alzan el vuelo
y se pierden como los rostros
que se apartan de un espejo.

Ven, juntémonos, Amada.
Están truncos todos mis sueños,
te fuiste y callaron las fuentes
y no tuvieron rima mis versos.

Te fuiste y callaron las voces
que me hablaban en secreto
y decían las maravillas
turbadoras del deseo.

* * *

¡Qué suave es nuestro poema!
¡Qué tierno el poema nuestro:
dulzura de dos labios,
impresición de un gesto!

Junta á las mías tu manos,
acuérdame el latir de tus senos
y sonríeme con tus ojos
pensativos y lentos.

¡Si supieras! ¡Si supieras
el deleite de los besos
que revientan en los labios
deliciosamente quedos . . !

Ven, juntémonos, Amada.
La tarde auspicia el ensueño.
Es otoño y lejos suenan
las campanas de un convento

donde un viejo anacoreta
(¡cómo resurjen los sueños!)
lamenta en su breviario
los abriles que se fueron . . . .

Ven . . . juntémonos, Amada.
Soy como un nido vacío . . . .

ARTURO PINTO ESCALIER.

"LOS FRAGMENTARIOS"

POR PEDRO SONDEREGUER

El señor Pedro Sonderéguer ha publicado un libro, *Los Fragmentarios*. El título queda en nebulosa y el lector paciente penetra mal su sentido, aun leídas las consideraciones finales sobre la "fragmentareidad",—concepto nuevo, y, por tanto, difícil.

Este opúsculo, editado por la simpática revista NOSOTROS, tiene un prólogo vibrante y nada extenso. Los capítulos sucesivos vienen encabezados por los nombres de La Bruyére, Pascal, Marco Aurelio, La Rochefoucauld, Leonardo de Vinci. El señor Sonderéguer estudia esas personalidades bajo su aspecto de pensadores. No demuestra interés por sus otras características.

Sonderéguer es un hombre joven, como puede notarse leyendo su libro, todo él una profesión de fe y de juventud. Revélase espíritu combativo y escritor que, á veces, podría ser calificado de original. Es prosista correcto y expone sin tropiezos. Emula un poco á Paul de Saint Víctor en cuanto á la manera y el procedimiento, y sin ser tan ameno, ni tan sabio, difiere además del gran crítico en cierta solemnidad netamente castellana y casi filosófica.

Ante todo, aliviemos al autor del calicativo de filósofo con que él mismo se abruma. Aceptándole tal, agravaríamos sus años con un peso excesivo. En verdad no se concibe á la juventud, puro bullicio y pura primavera, bajo el gabán plomizo de la filosofía. La vida suspende su explosión, limitada en la sordidez judía de semejante vestido. Saludémosle, eso sí, escritor de fibra, disertante flexible, espíritu audaz,—como nos quiere la fortuna y el clásico proverbio.

Lleno de la experiencia de sus libros, Sonderéguer nos exhorta con mucha autoridad. Es un pensador afirmativo, cuyo don propio consiste en tener muy pocas dudas. Su justicia y su verdad, son tan ciertas, que con su más grave sonrisa las aceptara Anatole France. Para el autor, la verdad no se oculta en un pozo sin fondo, sino que está al alcance de su mano,—tal una estrella al de la vista.

No pretenderé juzgar, por supuesto, el sistema filosófico á que adhiere Sonderéguer, con lo cual si no siento plaza de sabio tampoco la adquiriré de majadero,—dicho sea de paso. Un hombre de mundo casuistiqueando en pleno siglo xx, mientras por todos lados la acción solicita su esfuerzo, se parece á un viajero que perdiera el tren mientras se entretiene acondicionando el equipaje.

No. Esta crónica lleva mejor objeto, pues sólo se referirá al libro y á su autor. Diré del libro que él sería, ciertamente, uno de combate, si fuera la nuestra época de combates filosóficos. Mas según mis nociones, la palanca del mundo no son hoy las ideas y sí los hechos, su expresión concreta. A cada tiempo, entonces, debe corresponder modalidad distinta. Se deduce de esto, lo que habrán pensado los siglos preparando la realización febril de nuestros días! Porque, si es cierto que lo permanente de la vida y de las civilizaciones es la esencia espiritual, no es menos cierto que la manifestación tangible del espíritu es siempre un hecho. Sonderéguer mismo transcribe y encomia esta máxima de Pascal: "Todas las máximas están en el mundo; no falta sino aplicarlas". A pesar de ello, ha escrito un libro de proposiciones...

De todos modos, el anhelo del escritor resulta nobilísimo. Se nos aparece preocupado por el problema ético, del cual se declara militante. Si no expone un sistema de moral, pues habría que inducirlo de reglas aisladas, es acaso obedeciendo á la fragmentareidad, concepto diferente, según parece, de la unilateralidad.

Tal paladín de la ética que tiene, sino los puños, una biblioteca llena de verdades, se muestra generoso y optimista. Rechaza indignado á Schoppenhauer, aun cuando calumnia un poco á Carlyle, optimista. "Carlyle se pone de rodillas ante Mahoma para inducir á los demás á echarse de hinojos ante él", nos dice. Quien haya leído las conferencias de ese exaltador de almas, comprenderá lo arbitrario del juicio. Mas ello es perdonable, y Sonderéguer no sería "casi adolescente", como él lo testifica, sino fuera un tanto arbitrario.

Muestras de optimismo pleno de caridad, de suave dulzura, no faltan en las páginas del libro, cuyo sentimiento altruista traiciona á la doctrina del autor. Su bondad sublévase contra la ironía, arma innoble, en efecto, cuando no se justifica. Esto no le impide ser finamente irónico alguna vez. "No amaba—dice de La Bruyére— á las mujeres ni á los niños, lo que ha olvidado la posteridad para admirarle". El tono del reproche hace pensar en una admonición evangélica. Ciertas sinceridades son como una caricia en las que se percibe la aspereza de la mano. "El que ama no olvida ni perdona los defectos del

amado, sino que los cubre con la clámide sagrada de su pasión radiante''. Ninguna frase haría mejor que esta el retrato espiritual del autor.

Por lo demás, se concibe sin trabajo un temperamento místico á través de ideas egoístas y de interés rasante. Una contradicción así induce á suponer discordancias iniciales entre las ideas y las pasiones—fenómeno común, sin embargo. Se diría que los pensamientos del escritor flotan en su mente á modo de bruma, semejante á ideas aun no incorporadas al criterio, experimentalmente, como ocurrirá en un período agudo de integración mental. Se explicaría entonces, cómo, para despistar la anormalidad interior, el razonador emplea el sofisma, que aparece con visos de paradoja á cada instante.

Dejo al mismo autor de la obra la prueba del caso. He aquí su concepto de la filosofía: ''el ánsia de marchar en perpétuo silencio hacia la perpétua muerte en el fondo del corazón obscuro de los siglos''. Otro: ''El que escribe regala su corazón al mundo''. Swedenborg aprobaría esta frase ascética: ''Solo en la soledad alcanza el alma su grandeza''. Y el sentimental añade: ''Pascal ignoró siempre que no hay mayor dicha que la dicha de sufrir de amar''.

Hasta aquí habla el sentimiento. Pero su mente, al parecer en contraste con la sensibilidad motriz, se revela en seguida, ganosa de imperio: ''el filósofo—exclama—está por encima de todo''... ''Al hablar de perfección no significo perfección por el bien, sino por la inteligencia'', lastimosa concordancia con el autor de *Zaratustra*. ''La gloria''—dice Sonderéguer—''es una cosa triste''. *¿Triste,* precisamente? Felipe II diría que ''triste'' es adjetivar sin corrección. ''Todos los cultos, excepto el de sí mismo, son malos''. La expresión no resulta vaga, ni sobrado pudorosa, pero, por desgracia, el concepto no es de ayer.

Para el autor de *Los Fragmentarios* ''el filósofo es *el artista* de lo sutil y de lo profundo''. Un razonador en este siglo de aeroplanos, sabe cuán fácil sería probar ó destruir la regla. Schopenhauer puede aniquilarla con una brutalidad como esta: ''la mujer es un animal de cabellos largos''. Para semejante *sutileza* el autor germano no tuvo necesidad de ser profundo; y sutil, no digamos. Pero, sin alcanzar al arte, ha quedado filósofo, ¡irremediablemente!

''Necesitamos cambiar nuestra moral, necesitamos hacerla más humana, más propia del hombre''. Así exclama nuestro filosofista. ''Necesitamos una ética natural'', agrega. Es posible que poca gente piense oponerse á tan normal exigencia. He notado que tratándose de naturalismos, el pueblo da siempre su aprobación No obstante, podría observarse que la ética del presente es en sí un conjunto de éticas y que en materia igual

los siglos muertos parecen haber agotado el tema de los venideros. Debiéramos creer que el hombre trató siempre de ajustar su ritmo interior al ritmo de la naturaleza circunstante. La dificultad debió consistir en nuestra ignorancia de su armonía. También pudiera añadirse que la humanidad, cuya excelencia ha demostrado Sonderéguer, siempre trató de divinizar la moral. Superhumanizar al hombre, tornarle luminoso, según la expresión de Hugo, parece haber sido la labor de los milenios.

No sería imposible anotar en la obra algunas que llamaré inexpresiones. Ejemplos: "Lo absoluto mismo es tan relativo"... En estas cosas filosóficas, ocurre que la filosofía termina donde empieza la obscuridad. "La falta de mujer, lo mismo que la dicha plena, nos vuelve taciturnos"... "El aficionado á exploraciones interiores lo único que consigue es descubrirse á sí mismo"... Póngase "psicológicas" donde dice "interiores" y la frase tendrá un sentido menos inocente.

La paradoja de la vanidad y del orgullo sería ingeniosa sino fuera algo gastada. Añadiría que la palabra vanidad, famosa en labios de Salomón, sigue teniendo el mismo sentido. Lo vano es lo vacio. Lo vacio, carece absolutamente de solidez. Luego, el señor Sonderéguer se ha tomado la fatiga de rellenar una burbuja.

Tal vez peco por extenso, citando muchas curiosidades de tan valiente libro. Valiente, oh, sobre esto las pruebas son decisivas: "Jesucristo es el más grande soberano del orgullo que registra la historia..." "Ese disertador sin ímpetus que se llamó Emerson, ese insoportable salteador de caminos de la filosofía que se llamó Nietzche, ese intolerable falsificador del corazón humano *que se llamó* Hugo..." Este joven colombiano ha llegado tarde á Buenos Aires para reventar burgueses. Mucho antes que él otros jóvenes audaces se dedicaron á lo mismo. Y los burgueses han criado cáscara.

Por contraste, la obra puede distinguirse, sino en su sinceridad absoluta, en la pasión inteligente de todas sus páginas. Un escritor personal y comprensivo se incorpora á la producción ya valiosa de nuestro medio. Califico de comprensivo al que, como Sonderéguer, es capaz de disertar sobre el amor á la muerte con tan notable lucidez, págs. 68 y 69, donde quizá asoma el futuro poeta. Si su concepto ideal de la caridad es producto demagógico, su sentimiento de ella es perfecto. Semejante intuición nada tiene de común con las máximas, lanzadas con apresuramiento inexplicable. He tentado significar cómo la razón puede estar en desacuerdo implícito con el sentimiento en un mismo individuo. Cuentan de Federico el Grande que temblaba antes de entrar en batalla, pero no hay duda que su héroe interior permanecía sereno, lo cual presenta dos hechos contradictorios en el mismo espíritu.

En cuanto al postulado general, sostenido con tanto brío por el señor Sonderéguer, ¿quién podrá dar su fallo? Océano inquietante de leyes y de fuerzas, sólo la vida, en su infinito complejo, ofrece á su hora la solución de estos problemas. Entre tanto, recordemos cómo se ha reservado al genio dirigir, dentro de ancha órbita, pero siempre dentro de una órbita, el curso de los acontecimientos. Los simples mortales no podemos surcar muy profundamente en las almas.Para trazar caminos requiérense el brazo de Prometeo y la significativa estrella de Belén.

¡Amargura de las palabras! Piense el autor de *Los Fragmentarios* que la dulzura, también guardada en ellas, puede gustarla su juventud. Mañana será tarde, dice la rima, pero hoy cuenta días de ilusión y de esperanza. Media hora después de haberme leído, la probable acritud de estas líneas habrá pasado en el hervor de la vida pletórica. Con su lente rosa ya no verá la nube.

Posiblemente, esta es la filosofía.

A. C. L.

WALT WHITMAN

Sacerdote que alienta soplo divino,
Anuncia en el futuro tiempo mejor;
Dice al águila «¡vuela!» ¡boga! al marino,
Y «¡trabaja!» al robusto trabajador.
RUBÉN DARÍO.

Whitman entona un canto serenamente noble.
Whitman es el glorioso trabajador del roble.
El adora la vida que errumpe en toda siembra
El grande amor que labra los flancos de la hembra.
Y todo cuanto es fuerza, creación, universo,
Pesa sobre las vértebras enormes de su verso.
LEOPOLDO LUGONES.

Whitman es un profeta de las nuevas edades,
Su voz tiene profundas, graves sonoridades.
Resuena el rumor amplio de sus cantos informes,
Como un solemne coro de martillos enormes.
En los soberbios versos de sus *Leaves of Grass,*
Escancia á los humanos, dulcísimo hipocrás;
Señalando lo grande de las cosas humanas,
Hasta de las más nimias, deleznables y vanas;
Diciendo en su lenguaje prodigioso y sonoro,
Como los fuertes sones de una gran arpa de oro,
Que en el inmenso Cosmos, nada hay que sea digno
De desprecio ni de odio, pues en *todo* está el signo
Del soberano artífice, y *todo* pues, es bello;
Que cuanto en él existe contiene algún destello
De lo divino y debe por eso ser amado,
Con el amor debido á todo lo sagrado.
El prevee el deseado, feliz advenimiento
De una era futura sin tanto sufrimiento;
En que todos los hombres comprendiendo la inmensa
Belleza y alegría de vivir una intensa
Vida, vayan en marcha ascensional, grandiosa,
A la conquista de una edad esplendorosa;
Aboliendo el estigma fatal de la discordia,
Cubiertos por un manto de universal concordia
En comunión perfecta de placidez eterna.
Tal su verba apostólica proclama con la tierna
Bondad insuperable de un manso y dulce Cristo,
Que ama de igual manera el paria y al aristo.

Todo le inspira bellos salmos de ensalzamiento,
Y á todo alaba y canta con igual ardimiento.
A la labor profícua, metódica, sagrada,
Que da el feliz descanso tras la ruda jornada.

La labor que nos hace con sus influjos sanos,
Altivos y viriles, fuertes y soberanos.
Canta al amor en versos sublimes de alabanza
Al amor que es la clave de humana venturanza;
La conjunción fecunda del varón y la hembra,
El Acto grande y único en el cüal se siembra
La polución prolífica que inicia gestaciones,
Que proveen de unidades á las generaciones.
Es un iluminado, fervoroso creyente
De la Vida, que ama intensa, ardientemente;
Por eso sus palabras vibran con la energía
De su hermosa y profunda, bíblica profecía;
Y magüer la diatriba de un maligno Aristarco,
Su génio resplandece tal así como un Arco
Iris, sobre el inmenso conjunto de los seres,
Anunciando una era de paz y de placeres.
Y cual la fuerte brisa que hace ajitar las palmas,
Su palabra conmueve y agita nuestras almas.

En el cielo del Norte de estrellas constelado,
Es un inmenso astro de una aureola rodeado.
Con el celeste Edgardo, doliente y melodioso
Y con Ralph Waldo Emerson el pensador radioso,
Forma la trilogía magnífica y augusta,
Que cubre con sus alas el águila robusta.
(Longfellow es su hermano en ideal y belleza,
Mas no iguala la excelsa cumbre de su grandeza).

Oh admirable Poeta! tu que ahora estás sentado
En el paradisíaco lugar que ha señalado
Para sus elejidos el Espíritu Santo,
Eleva ante la gloria del Eterno tu canto:
Porque nos sean leves las miserias terrenas;
Porque el aspid del odio no pique nuestras venas;
Porque no existan nunca nietzscheanos superhombres;
Sino que llegue el día en que todos los hombres,
Vean en cada hermano un hermano. Porque
No pese en ciertas vidas un trájico Ananké;
Porque el alma de Grecia revenga hacia nosotros;
Porque nuestros anhelos no sean jamás otros,
Que aquellos inspirados en la Verdad y el Bien;
Y porque en fin, no llegue el terrenal edén,
Que dijiste en tus salmos llenos de fé y de amor,
Tus triunfales é inmensos salmos regidos por
Los interiores ritmos de la idea que ritman,
Los versos de tu canto colosal, ¡Oh Walt Whitman!

ALVARO MELIÁN LAFINUR.

LAS VIEJAS MURALLAS

Por allá, en la época en que los clepsidras señalaban las horas, vivía en unas tierras á que hace referencia la biblia, un pueblo pacífico y de costumbres sedentarias. Gozaba de tranquilidad completa, pues, carecía de vecinos. A pesar de ello, construyó á lo lejos, una muralla protectora alta y espesa.

Algunos siglos después ocurriósele á un habitante de ese pueblo, perforarla. Se alejó por algún tiempo y regresó luego, describiendo maravillosos paisajes, esforzándose por convencer á los demás cuán necesario era ensanchar el horizonte trazado por los antepasados y aconsejando, por fin, se le siguiera más allá de la muralla. Se le oyó con estupor, se le miró como á un demente, se le habló con dulzura y compasión, pero ante su insistencia sus conciudadanos le trataron duramente, unos con ironía, otros con desprecio. Voz alguna levantóse en su defensa; quienes le aprobaban, envidiaban su iniciativa y callaban; quienes no entendían le temían como á lo desconocido. Luego, el pueblo se acostumbró á sus vanas prédicas, se le oyó sin escucharlo, por vía de diversión. Pretendía enseñar doctrinas que los antiguos no profesaban. ¡Eso era risible!

Desesperado en su fuero interno, pero conservando, sin embargo, su altivez y esa facultad del desprecio, que tanto irritaban á los demás, se marchó y no se volvió á ver, pero que dó la brecha abierta por él en la muralla.

Deslizáronse muchos años; todos se acordaban del original aquel, sin recordarlo jamás. Por fin, un día, varios jóvenes audaces, conocedores de la leyenda y curiosos cual gorriones, sacaron la cabeza por la abertura y luego se arriesgaron á pasar. Anduvieron y anduvieron leguas y leguas, siguiendo la huella abierta en el bosque por el desaparecido, encantados con la grandiosidad de los nuevos paisajes, hartos, como lo estaban, de todo lo antiguo y ya visto.

Llegaron, por fin, á una muralla nueva, construída de una manera especial, con materiales raros y desconocidos superpuestos sobre cimientos análogos á los usados en la antigua muralla.

Permanecieron asombrados y admirados ante obra tan

magna y novedosa, debida al esfuerzo personal de un hombre, y luego de haberla estudiado, expusieron al regreso, sus numerosas observaciones. Como era de presumir, la acogida fué fría, é incrédula. Esto no hizo sino excitarlos é insensiblemente arreciaron en la defensa de la obra contemplada, no ya con el sentimiento altruísta de descubridores, sino con el orgullo exaltado propio de autores.

Por mucho tiempo todo esfuerzo fué vano; no lograban convencer. Sin embargo, algunos ancianos pensaron sería conveniente desmentir de una vez esa ilusión, y varios de entre ellos, todos graves y escépticos, todos descontentos al verse así molestados en sus pequeñas costumbres é ideas usuales y ordenadas, pasaron á su vez por la brecha y se encaminaron por la huella.

Desfilaban los paisajes, sin que ellos expresaran admiración; no escuchaban las minuciosas explicaciones de los jóvenes, y luego, al considerar la nueva muralla, opinaron, con tono sentencioso que no debía ser muy resistente hecha, como lo era, con materiales que Ellos no conocían. Los jóvenes, limitaron, por respeto, su respuesta á una sonrisa y luego insinuaron que la vieja muralla limitaba el horizonte y que ellos deseaban ensancharlo. Los ancianos menearon arbitrariamente la cabeza y declararon, con la majestad de una aplanadora, que eso no era necesario. Hubo, luego, silencio por ambas partes; el regreso fué monótono.

No cabía ya sino separación: los jóvenes sentaron sus reales en las tierras descubiertas y los ancianos permanecieron en sus ancianos hogares y poco á poco fueron todos muriéndose. Los jóvenes destruyeron entonces la antigua muralla pero, por respeto inconciente á las tradiciones y por cariño, no echaron á lo lejos los escombros, sino que los utilizaron con el fin de consolidar la ya comenzada. Entonces, el pueblo se ensanchó. Satisfechos de su obra, los jóvenes miraron hacia atrás con legítimo orgullo y vivieron así pensando en el pasado. Con el andar de los tiempos, los paisajes agregados á los antiguos perdieron su apariencia de novedad y ellos, muy apacibles, con bíblica suavidad, principiaron á su vez á encanecer.

Estalló un día en indignación el pacífico pueblo: un joven de la última generación había osado perforar la nueva muralla y pretendía, como aquel famoso antepasado, señalar nuevos horizontes. Vióse en la obligación de huir para no ser linchado; la nueva muralla había costado años de sacrificios y de labor. Su autor tenía estatuas en las plazas públicas; ¿acaso era posible desmentir su gloria? ¿Pensaba este advenidizo destruir aquel pasado?

Y, sin embargo, ocurrió lo antes ocurrido. La vieja muralla

cayó bajo los golpes de la audaz generación y sus escombros fueron utilizados en la edificación de la nueva.

Y he ahí porque las murallas de aquel pueblo nunca del todo perduran ó perecen.

Contienen, como todo lo nuevo, viejos escombros.

ROBERTO LEVILLIER

LA ABUELA

Su simbólica efigie de crepúsculo, adquiere
El aspecto divino que dán las postrimeras
Viudeces, como una magnolia que se muere
Después de haber ungido noventa primaveras.

En sus pupilas lánguidas hay algo que sugiere
Un tardío cansancio de palomas viajeras,
Y al par que gesticula sus corteses maneras,
Asiste á misa para oir su miserere.....

Cuando la nietecilla aguza sus enojos
Tiritan como nervios los grandes anteojos
En su nariz huesuda de patricio romano;

Y mientras el otoño golpea los cristales,
Se oyen entre sus largos consejos habituales,
Los resongos del gato, que duerme en el piano.

LA INTRUSA

¡Qué triste es el silencio donde duerme la casa
Cuando ahonda la pena por el sér que se ha ido!
Parece que el influjo de la Intrusa que pasa
Como una noche entera pesara sobre el nido.

Vagan adioses largos sobre la luz escasa
Mientras vibra la pauta de un intenso gemido,
Y bajo el fuego lento de una angustia que abrasa
Uno se cree más lejos del sueño y del olvido.

La abuela ya no hila con el huso en la rueca
Ni el chiquillo se acuerda de su pan con manteca.....
Hoy un sopor tan grave sobre la dicha trunca,

Un modo tan unánime de maldecir la suerte,
Que la misma amargura se hermana con la muerte
Sobre ese gran vacío que no se llena nunca!

LA ALDEA

Lejana.... muy lejana.... como si fuese, apenas
La beatitud brumosa de un recuerdo querido,
Guarda en los infinitos silencios de sus buenas
Horas, el generoso perfume del olvido
Al viajero romántico.

Se vuelve de haber sido
Como un pendón ajado en las luchas terrenas,
A vivir la nostalgia del ensueño perdido
Bajo la unicromía de las tardes serenas.

Cuando por el camino que cruza la capilla
Se siente el cuchicheo de la gente sencilla,
Conflagrada en los últimos carmines del poniente,

Y con todo el ridículo de su caricatura,
La beata sentenciosa que charla con el cura
Mientras el sol se hunde apaciguadamente!....

GUSTAVO CARABALLO.

LOS PRIMARIOS DEL VERSO

BASE DE UNA NUEVA POÉTICA

EL VERORRITMO

Sin duda alguna en el alba lírica de todos los pueblos la palabra y la música fueron una sola cosa surgiente del alma humana presa del deseo de comunicar algo para lo cual los medios comunes de expresión no tenían suficiente virtud.

La lira, ó un instrumento percutivo, primero, se encargó de indicar el ritmo, el tono de inflexión y la medida.

Pero el canto, palabra y entonación á la vez, era una sola cosa; admitido lo cual es de suponerse que por mucho tiempo lo fuera antes que se le ocurriese al hombre la posibilidad de bipartirlo, dando así nacimiento á dos bellas artes distintas, la música y la poesía.

Difícil sería precisar la época histórica de una dada civilización en la cual del tronco del canto nacieran esas dos ramas destinadas á florecer especialmente.

Pero es de creer que este nacimiento tuvo siempre lugar sin perjuicio de que el canto siguiese floreciendo á su modo, libre, acaso, de la obligación de velar por la suerte que corrieran sus dos hijas en la no fácil misión de encantar á los hombres.

En el presente trabajo he de tratar de la poesía en cuanto pueda tener de música en sí misma: esto es, del ritmo verbal en las medidas hasta hoy consideradas poéticas y llamadas versos, y del mismo ritmo existente en las que aun no fueron consideradas tales y que no obstante son tan verso y tan posibles de poesía como los demás metros.

Es de suponerse que el verbo capaz por sí mismo de una arte se independizó del acompañamiento de la lira cuando el hombre intuyó esa capacidad, notando, con la parcial concien-

cia del que intuye, que la inflexión del canto infundía y entregaba á las palabras dos cosas misteriosas y bellas, el ritmo y la medida: ó lo que es lo mismo, que las animaba de un cierto impulso acentual, en lugares obligados, manifiesto á lo largo de dados números de sílabas.

Lo anterior sea dicho con respecto á nuestra métrica, en verdad dinámica, como la de todos los idiomas vivos europeos, si no me equivoco. Y adelanto la salvedad porque cierta teoría de *largas* y *breves*, tomada, ignoro por qué razón ó con qué lógica, de la poética griega, fué causa, desde algunos siglos al presente, de interesantes bataholas poéticas, é impidió quizá á los actuales videntes de Francia el establecimiento de las bases científicas de una nueva prosodia, que no fueron sentadas, y por ello calzó en ciertas inteligencias de reputación la especie, muy propalada ya, de que los verso-libristas eran los encargados de manifestar apenas un pasagero desvío en los procedimientos poéticos.

Sin embargo, y aunque muchos de los cultores del llamado verso libre retrocedieron, impotentes, y recobraron las formas establecidas, sus ensayos habían obedecido, bien puedo probarlo hoy de modo irrefutable, á la necesidad que tiene el alma, cuando se vale de una bella arte, de expresarse cada vez más acabadamente: pues todo ensanche y variación de formas se realiza de dentro afuera.

Independizado el verso primitivo del instrumento mesurador, fueron consagradas las medidas que éste le entregó: nacieron cánones, y, al par y sin duda alguna, deseos en los poetas de no acatarlos siempre, por lo menos cuando con ello lograban transformarlos conforme á la necesidad circunstancial de expresión. Así es como se concibieron los versos no cantables, los de arte mayor, etc., y tanto los originarios como estos últimos, proporcionaron el buen caudal clasificado superficialmente aunque con pomposo aparato por los preceptistas.

¿Superficialmente? ¡Cómo que no, si hasta se dictaron desde las cátedras teorías á todas luces erróneas, como la apuntada de largas y breves, á las que el verdadero genio creador no siempre tuvo presente, se entiende, pero que en mucho entorpecieron, con sus apariencias de verdad, la evolución lógica de las formas. Aun más: el mismo acento, caso de tenerse por condición del verso, llegó á considerársele más una condición caprichosa, por inconcebible ley de lo artificioso y simétrico quizá, antes que una necesidad forzosa de vida en el verso, puesto que éste, primero que medida silábica es ritmo, y éste á su vez se hace sensible por el acento. Las clasificaciones y nombres de los versos establecidas por los preceptistas según el número de sílabas, comprueban mi aserto, y además

lo comprueba el que los citados llegaran no ha mucho á afirmar que á mayor isocronía acentual, mayor mérito rítmico!

Frente por frente á estas proclamas de la fosilización del verso, anotaban, siempre como antaño por un simple deber de constatación, las *armonías imitativas* de los buenos poetas, é iban con ello, sin darse cuenta, firmando la condena á muerte de sus falsas teorías.

En la armonía imitativa está el germen de la revolución métrica. Los poetas, carentes de lira, trataron de más en más de dar al verso la cualidad musical que le faltaba, sobre todo después de una larga época de pedantería retórica. En esta rebusca instintiva en que el poeta de ley manifestó siquiera no desconocer que la poesía debe tener su buena parte de canto, se chocó amenudo con los lastimantes vértices de la métrica de academia, y fué menester romperlos.

Sin embargo, antes de apresurarme por este camino, justo es reconozca que, bien que en detrimento de su condición de canto, el verso dió acaso en estos últimos tiempos la mayor cantidad posible de pintura y escultura: ó, lo que es igual, de color y relieve.

Volviendo al ritmo, diré que la musicalidad verbal, en cambio, lejos de brindarnos sus máximas expresiones, destrozó, á fuerza de desear realizarlas, los moldes viejos, y los frutos de esas rebeldías no justificadas con una base científica, parecieron lo que son: exageraciones que no devuelven á la poesía la música ó canto exigida por sí misma ante el control de nuestro sensorio.

Fué por 1900, cuando, ignorante de las anteriores intentonas verso-libristas y de la gran conciencia que luego aprecié en alguno de sus leaders, la cual me corroboraría, tuve la visión clara y total de una nueva poética consistente en ir realizando el ritmo de los estados de alma del concepto en el ritmo sensible de la frase. Entreví que el idioma completo era *un solo verso durmiente* capaz de despertarse con éxito á un llamado serio en pro de esa aventura, mediante, empero, el laborioso establecimiento de una tabla de valores cadenciales, valores de expresión rítmico-verbal, que empecé á llevar á cabo tomando al pronto los versos de común admisión: pentasílabos, heptásílabos, octosílabos, endecasílabos, etc. Con anterioridad á tan ardua tarea y á impulsos de mi primera inspiración, dejé hecho algo en un librito de ensayos líricos: algo que entre algunas opiniones no del todo en favor ni en contra, se mereció el para mí poco-grave calificativo de *muestrario de versos*. Sí: parte de eso tendría también mi tabla de ritmos, aunque vista de fuera; pues por lo demás se trataba de valorar verso por verso todos los del idioma, según

que el movimiento de ellos estuviera de acuerdo con los movimientos del ser íntimo al pretender éste expresarse: de acuerdo, repetiré, con lo que de modulación ó música tiene el alma presa de esa muy humana necesidad de entregarse, que es divino momento de poesía esencial. Pero el creador de poesía se ve obligado á tomar imágenes ya del mundo moral, de la esfera intelectual, ya del muñón de la energía, ya del ambiente exterior; y ante verdad de tan múltiples aspectos, que no veía aún reunidos en las cosas de un solo orden, las clasificaciones no pudieron ser simples, unilaterales, con un límite de figura geométrica, diré. Y otra verdad además, era la de que un verso (lo que hasta ahora se ha tenido generalmente por un verso), el del romancero español, pongo por caso,

o o o o o o ó o

multiplicaba sus aspectos rítmicos infinitamente, como se comprobaría con asombro si diera también el ejemplo de los de acento encontrado ó irregulares:

ó o o o o o ó o
o ó o o o o ó o
o o ó o o o ó o
o o o ó o o ó o
o o o o ó o ó o
o ó o ó o o ó o
ó o o ó o o ó o
ó o o o ó o ó o
ó o ó o o o ó o
o o ó o ó o ó o
o ó o o ó o ó o
ó o ó o ó o ó o

En otro verso, el llamado endecasílabo, sin contarlo en acentos no canonizados, como los que hace sensibles la música de la muñeira en igual metro, últimamente dignificado con justicia por Darío:

o o o o o ó o o o ó o
ó o o o o ó o o o ó o
o ó o o o ó o o o ó o
o o ó o o ó o o o ó o
o o o ó o ó o o o ó o
ó o o ó o o o o o ó o
o ó o ó o o o o o ó o
etc. etc.

Esta variedad acentual, constatada en todos los metros, favorecia, es cierto, á mi primera constatación de esa variedad de aspectos melódicos á que pertenecerían las imágenes é ideas requeridas por el creador. Pero aquello era arrojarse á un mar de impresiones: mar de horrorosa magnitud, sin limites seguramente.

Me arrojé á él, no obstante.

Una tabla no del todo de salvación pero sí de cadencias, que hice y rehice á puro instinto; inmensa tabla que casi me lleva á una especie novedosa de delirio sistematizado, fué mi tortura durante algunos años de reconcentración.

Bien era cierto que este verso

ó o o ó o o ó o

hablaba de un impulso hacia afuera, de un airoso arranque de expansión, de un rapto de soltura; que éste

o o ó o ó o ó o

muy por el contrario, indicaba afirmación, sentencia; que este otro

o o ó o o ó o o o ó o

era un explaye caracterizado en cierta lentitud; que algunos otros que comparados contrastaban acentualmente

ó o o ó o
o ó o ó o

también contrastaban en su valor interpretativo: el primero que abre ó inicia, y el segundo que cierra ó ahorra.

Y estas ponderaciones de patentes diferencias, eran ciertas en cien, en quinientos, en mil versos.

Bien: pero y por qué razón?

La verdad vislumbrada de que el idioma era un solo verso, justificaba mis descubrimientos parciales de ritmos que con ser muy ricos de expresión no pertenecían á la monométrica y polimétrica usuales.

Por este lado veía la unidad de mi asunto. Pero cuando comprobaba que después de diferenciarse por sus acentos, las frases de un mismo acento y metro se diferenciaban aún por las palabras agudas, llanas ó esdrújulas que las componían, y que para con esos matices del ritmo era vano todo intento de precisión clasificadora, me veía perdido en las riberas de ese

océano, que tenía ahí, real e inmenso en su variedad de movimientos, que consideraba con el ansia de comprenderlos pero no poderlos explicar á base de una razón fundamental y por ende satisfactoria.

He aquí este ritmo y metro:

ó o o ó o o ó o

Su composición normal consistiría en estar formado de palabras llanas, de modo que cada acento fuese el acento único y terminal de ellas: así

ó o, o ó o, o ó o

En tal caso era positiva la expresión por mí atribuida á dicho verso: expresión que del órden físico podía llevar á los demás, por analogía, según ya había logrado comprender. Pero que se compusiera de aguda, llana y esdrújula, en esta forma

ó, o o ó o, o ó o o

ó de esdrújula, aguda y llana, en esta otra

ó o o, ó, o o ó o

ó de dos esdrújulas y una aguda

ó o o, ó o o, ó

etc., etc., y entonces eran palpables las diferencias expresivas, pues bien se percibían, aunque sutiles, las desigualdades de ritmo.

Fueron menester, se entiende, largas cavilaciones, no menos largos momentos en que poder considerar el problema en conjunto, y, sobre todo, la pasión absorbente de mi empeño multiplicando exploraciones ritmo adentro, antes que me fuera dado gritar mi "¡eureka!".

Pero lo grité, al fín.

Dí un buen día con los primarios del verso. Estos son las siete menores reducciones del rítmo verbal, versos los siete absolutamente simples é indivisibles que constituyen la base de todos los otros usados ó no hasta el presente, los cuales son á su vez las mil y una expresiones de ese gran verso que existe en el alma y que duerme en el idioma esperando las insinuaciones inteligentes de aquella para hacerse sensibles.

Los primarios:

ó o . . . . . fuerza;
o ó o . . . . . movimiento;
o o ó o . . . . . solidez, sensatez, templanza;
o o o ó o . . . . . incoercibilidad;
o o o o ó o . . . . . vaguedad concluyente;
o o o o o ó o . . . . postración ó esfuerzo;
o o o o o o ó o . . la mayor magnitud apreciable.

Como se ve, aportan ellos al verso compuesto los valores expresivos de que los juzgo poseedores en latencia, y que se les concederá mayormente una vez puestos en ejercicio, contrapesándolos.

Los primarios son, pues, los elementos del verso.

No hay que olvidar que pueden manifestarse agudos ó esdrújulos, introduciendo ciertas alteraciones también de especial expresión:

ó — ó, o o
o ó — ó o o o
etc., etc.

Con lo dicho doy en este primer artículo suficiente asunto á una fructuosa preocupación en quienes se juzgan interesados; creo haber hecho eso, al menos. Y prometo hablar próximamente de los primarios, en cuanto activos y pasivos, y haré entonces una más detallada y concluida ponderación de ellos.

EDMUNDO MONTAGNE.

ARPALINA

A
Madame Lambruschini son plus dign
admirateur onctueusement offre.
H. A.

I

En la vasta estancia medioeval, exóticos
Los muebles se impregnan de olor á saumerio;
Viejos pergaminos, dos atriles góticos,
En el uno, Homero, en e lotro, un Salterio.

La luz se irisaba por una vidriera
Polícroma y amplia que daba á un jardín,
Jardín que tan sólo lucía su quimera
En los plenilunios de Marzo y de Abril.

Y en medio á la estancia, una arpa acordada,
Muda disfrutaba su armonía en potencia,
Y á la luz variada semejaba una hada
Metaforseada sin perder su esencia.

Quien tañía el arpa cuando en el sosiego
Lírica vibraba,—como por encanto?
No se; aquel poeta sólo sabía el griego
Y su mano sólo floraba el acanto.

II

Fué en un plenilunio de la primavera.
El jardín cual nunca lucía su *toison,*
Sus mirtos altivos, su Arthemis saetera
Su fuente canora, su arpado gorrión.

Se entreabrió algún vidrio, se escurrió una brisa,
La luz de la luna traspasó un rubí,
Y la brisa al arpa le insinuó su risa
Arpegiando acordes en do mí, sol sí.

Fué como un preludio, luego piano piano
Una faz cinerea, como de un estudio,
Se pintó en la cuerdas, como de una mano
Hecha con desgano... Luego un interludio...

Y ojos renegridos en su faz cinerea
Y bajo sus ojos, antros de erotismos,
Antros de erotismos que alumbró Citérea
Con la luz sidérea de sus ojos mismos.

Y era largo el cuerpo de su astral figura,
Que envolviendo al arpa como un túl iluso,
Infima vía lactea, su estelar blancura
Moría semioscura en un lugar confuso.

Y dijo el poeta con su voz y brío:
—"Dime tú quién eres"—y una voz muy suave
Contestó, tan suave como el tremolío
Que acompaña un ruego que se esfuma en Ave.

Yo soy Arpalina—dijo la voz mágica—
Númen soy del arpa. Diosa fui Cahira
Entre los serenos helenos, la trágica
Hermione armoniosa que enseñó la lira.

La brisa en las cuerdas mi cuerpo denota,
Un rayo de luna—mi esencia vital—
Me trae desde el cielo una música ignota
Y acorda mi ritmo al compás sideral.

Rio su risa lírica. Y fué modulada
Como arpegios rápidos y sucesivos,
Risa revibrada en la imponderada
Pequeñez perlada de sus incisivos.

Así rió Arpalina y así hablo divina
Su voz; y su espectro veloz se esfumó,
Y quién fué?—La brisa, la luna ó Arpalina—
Que lloró un arpegio que agravó en un dó?...

HUGO ACHÁVAL.

Mayo, 24|909

PELLEGRINI (1)

Señor Gobernador de la provincia; señor Intendente Municipal; señores de la comisión organizadora del homenaje; señoras, señores:

Al pie de las estatuas, desde la más remota antigüedad, hubo siempre una conjunción de ideales colectivos: Grecia, dando forma plástica á las divinidades olímpicas, inmortalizaba en el pentélico famoso las fuerzas directrices del organismo social y entregaba al culto severo de las generaciones futuras las cosas inmateriales de su tradición, como si quisiera refrenar el curso de las horas fugaces y darles perennidad de vida terrena. Pasarían los años, y el caminante helénico se detendría ante esas ficciones del arte, para pensar que así fueron los seres superiores que en al rapsodia homérica animan el relato y conducen por el ignoto laberinto de los sueños á su pueblo de artistas y guerreros.

Y como Grecia, Roma; y como Roma, todos los pueblos civilizados de la tierra.

El soplo que más allá de la muerte alienta las obras de arte de este género, no radica solamente en el vigor que le haya infundido el artista, sino en las ideas de amor ó de esperanza ó de angustia que simbolicen para la multitud. Poned la imagen de Cristo, exangüe, en un templo pagano, delante de muchedumbres incrédulas, y sus heridas, y su palidez, y su sangre nada dirán á las almas indiferentes. Poned ese mismo Cristo en la iglesia católica, bajo la nave de estilo gótico, donde la luz se filtra por vidrios de colores y llega con humildad hasta sus plantas; y á la vista de las muchedumbres fervorosas parecerá brotar de sus ojos angustiados y de sus heridas sangrientas y de su ser inclinado bajo la pesadumbre del tormento, una expresión de bondad divina que se extiende por el recinto y le envuelve como una aureola.

Esta evocación que la obra de arte produce en el espí-

---

(1) Como recuerdo del homenaje tributado por el pueblo de Chivilcoy á D. Carlos Pellegrini erigiéndole la primer estatua con que cuenta este ilustre estadista en el país, publicamos aunque algo tarde á causa del retraso en la aparición de la revista, el hermoso discurso pronunciado por el doctor Julio A. Rojas, el 11 de Abril de este año.

ritu es el alma de la estatua, lo que explica su contenido, lo que da su razón de ser en el espacio y en el tiempo. Y así, yo veo que la de Pellegrini tiene para todos una misma sugestión: la de la orfandad en que su muerte dejará á la República.

El país atraviesa por uno de los momentos más difíciles de su historia; no peligra por sus cuestiones internacionales ni por la violencia de sus luchas internas; peligra porque se ha disuelto el espíritu nacional, porque nadie apasiona á la opinión pública, porque empieza á perderse la fe en los partidos y á tenerse fe en los circulos de antesalas y porque se adivina que esta calma guarda en su seno muchas tempestades. El habría podido encauzar las corrientes de la opinión pública hacia destinos más altos y horizontes más poéticos que e lmercantilismo subalterno infiltrado en la vida cívica de los tiempos actuales. La cuestión presidencial ya estaría definida en términos categóricos, y todos sabríamos lo que somos, porque la opinión, como en las verdaderas democracias, habría dividido el país en dos bandos definidos é inconfundibles. Muerto él, he visto agotarse muchas ilusiones que habrían podido fincarse en los partidos y en los hombres; y yo hago un llamamiento á los que están aquí reunidos y especialmente á la juventud, para que meditemos un instante, bajo la sombra de su estatua, sobre tan arduos problemas de Gobierno.

Las ideas filosóficas del siglo XVIII, con su postulado de los derechos absolutos; el romanticismo literario de la primera mitad del siglo XIX, con su internacionalismo generoso y la boga del espíritu yanquí, con su teoría grosera de la comodidad y de la riqueza, inspiraron la obra de los constituyentes ó continuan dirigiendo las orientaciones de la opinión pública, y un culto del becerro de oro y un hibridismo político y un cosmopolitismo sentimental, han venido á sustituir las virtudes nativas, las fuerzas inmanentes de la noble tradición hisoánica, desequilibrando el contenido étnico de la sociedad argentina. Todo eso compromete nuestro destino manifiesto en el mundo. El Nilo, cuando baja de las regiones abruotas, trae en sus aguas las semillas fecundantes de las diversas tierras, los gérmenes nocivos de diferentes climas, y cuando deposita su humus sobre el suelo de Egipto, lo entrega como una masa homogénea, susceptible de todos los cultivos y unificada por la obra obscura de la Naturaleza. De igual manera, cuando vienen á nuestro territorio, mezclados en la corriente inmigratoria, los hombres buenos y malos de lejanos países, es necesario que nos despojemos de ese culto del becerro de oro, que nos convierte en factoría y de este

hibridismo político, que nos convierte en remedo; de ese cosmopolitismo sentimental que nos convierte en una Babel, para que todo ello se unifique y sedimente sobre la tierra común en un ambiente de argentinismo vigoroso, como á su turno lo hizo Roma con las sucesivas inmigraciones que pasaron sobre su suelo, como lo hizo Inglaterra con sus anglos, sajones y normandos, como lo hizo Francia con sus celtas y sus bretones y sus galos, como lo hizo España con sus iberos, árabes y godos!

Yo no traigo á esta fiesta ninguna representación. Hablo en mi nombre propio, invitado por la comisión organizadora del homenaje. Son mis pensares los que expreso. Perdonadme, pues, si al parecer me he alejado un tanto del tema central. Pero yo os he dicho al comienzo que desde la antigüedad más remota, hubo siempre una conjunción de ideales colectivos al pie de las estatuas, y la imagen de Pellegrini perpetuada en el bronce después de su muerte, evoca esas meditaciones patrióticas, porque si él hablara en este sitiod, delante de la efigie de un gran hombre, habría proclamado un evangelio de vida intensa como el más digno tributo rendido á la memoria del procer.

No traigo, repito, ninguna representación, por más que ello fuera muy honroso para mi, son mis pensares los que expreso. Pero los he recogido del ambiente, y asumo, por tanto, una representación grata al espíritu democrático de Pellegrini: la de los humildes, la de los pobres, la de sus amigos anónimos, la de sus partidarios desconocidos de regiones ignotas que no le vieron nunca, la de los que se acercaron temblorosos á su féretro con los ojos nublados por el llanto, la de todos los que tienen hambre de verdad y de lealtad, y en nombre de ellos provoco estas meditaciones patrióticas, con las altivez y la franqueza de quien le rinde con eso el culto cívico más alto de su vida!

Señores: No he de ocultar que he llegado á la tribuna poseido de una emoción casi religiosa.

Los que fuimos amigos de Pellegrini: los que al tener el derecho de sufragio, le dimos nuestro voto, como antes, al tener el uso de razón, le dimos nuestro afecto; los que al egresar de las aulas universitarias, tuvimos que elegir entre el éxito fácil y el éxito dificil, entre el éxito fácil que tentaba con ministerios y gobernaciones y diputaciones y jefaturas de partidos de provincias mediterraneas, y el éxito dificil que tentaba con las inquietudes de las cívicas lides y la visión, acaso inasequible, de las posiciones lejanas; los que fuimos sus partidarios en las horas decepcionantes de la derrota ó del escarnio, y no hicimos ningún mérito en serlo cuando su gran perso-

nalidad resurgía entre los aplausos de los mismos que le lapidaron en la víspera y que ahora le proclamaban el único hombre capaz de dirigir las fuerzas anarquizadas de los partidos sin rumbo; los que asistimos desolados al espectáculo vergonzoso de una ciudad concupiscente que le apedreaba en las calles ó que se vendia y le derrotaba, sin que por ello se debilitara el entusiasmo por sus gestos viriles ni desfalleciera nuestra fe en la definitiva consagración de su gloria; los que le vimos después, de retorno de Europa, volver como un Mesias, aclamado por esas mismas multitudes, y sentimos que nuestra mirada se velaba por las lágrimas, junto al murallón del puerto, cuando en la cubierta de la nave, sobre el fondo azul del cielo, se destacaba su silueta inconfundible y se adelantaba hacia la barandilla, como si quisiera acortar la distancia de las aguas y envolver á su pueblo en un abrazo de reconciliación y de olvido; los que le seguimos fanatizados durante veinte noches por los comités de Buenos Aires y sentimos retemplarse nuestra fibra con sus famosos veinte discursos consecutivos, que pusieron á raya la prepotencia de elementos oficiales movidos en su contra con impudor no repetido, como si en esa campaña hubieran sido enterradas para siempre las armas de los malones electorales; los que supimos que bajo la corteza aparentemente ruda de sus líneas y bajo la expresión leonina de su rostro y bajo la severidad de su frente rugosa y bajo el apretón de su mano violenta, había un corazón de niño, un cerebro de genio y una lealtad de caballero del medioevo; los que aprendimos que bajo esa rudeza aparente, como bajo la áspera ladera de las montañas, se ocultaba el íntimo raudal que purifica y refresca en las adversidades del camino; los que tuvimos el orgullo de frecuentar su trato y defender su obra y llorar su muerte con lágrimas copiosas, bien podemos llegar hasta su estatua con las emociones de un creyente, porque su imagen de bronce descubierta simboliza la de un luchador desafiando al porvenir con ademán profético, y porque alzándose sobre todos nosotros, materializa el concepto de que no ha habido quien lo reemplace—ni quien le imite siquiera—en ninguno de sus múltiples aspectos de estadista. Presidente de la República, amigo sin egoismos, protector de la juventud, caudillo y conductor de pueblos!

He dicho.

JULIO A. ROJAS.

HOMENAJE DE LA ESCUELA

Á DON JUAN CRUZ VARELA

(*Abril* 3 *de* 1909)

Un soplo vivificante de noble patriotismo parece extremecer de nuevo el alma de la Escuela. Algunas disposiciones recientes tomadas por el Consejo Nacional de Educación lo evidencian plenamente, pues, se dirigen todas con encomiable acierto, á neutralizar y extinguír en la niñez teorias ambientes de cosmopolitismo suicida, y á robustecer en los ciudadanos de mañana el concepto egoista pero grande de la patria própia. Así la institución de la semana de Mayo, y el juramento á la bandera; así el bautismo de las escuelas con los nombres de nuestros más ilustres antepasados; así la celebración del día de los caídos para siempre en las luchas por la nacionalidad; y así por último, entre muchas otras, la medida que suprime libros extrangeros de lectura, si dignos como concepción y factura literaria, exentos por su finalidad de los propósitos á que debe tender esta enseñanza en un país tan rico de heróicas tradiciones.

Parte de este vasto programa y de cuyas exteriorizaciones nos hemos de ocupar detenidamente en breve, ha sido el homenaje tributado por los niños en la tumba de D. Juan Cruz Varela.

Ceremonia sencilla y evocadora esta, fué una tierna conjunción de los manes del inspirado poeta con el espíritu inmaculado de la infancia, la ofrenda del presente grato á los viejos que supieron forzarlo con su acción y con su idea.

Exponente felíz de la preocupación actual de las autoridades superiores de la enseñanza primaria, el conceptuoso discurso pronunciado en aquel acto por el secretario general del Consejo D. Alberto Julián Martínez, bien merece ser publicado en esta sección de la revista como á continuación lo ha-

cemos, seguros de que insertamos una hermosa página literaria y un alto pensamiento de gobierno.

G. T.

Discurso del señor Martínez

Señores:

"La caravana escolar allegándose reverente á la tumba del poeta, tras la sencilla ofrenda de la vida, esparce en silencioso recogimento las flores de la estación y rememorando el viejo culto de los hombres de todas las edades y de todas las religiones, acerca su espíritu al misterio inescrutable de las urnas, para retemplar su fe, su virtud y su patriotismo.

"La grave y tocante ceremonia provoca una profunda impresión, disponiendo el ánimo á reflexiones consoladoras: los niños se acuerdan de los muertos, vienen piadosamente á recoger sus austeras enseñanzas sobre la vida en que afanosamente se preparan y á buscar en las huesas más modestas y olvidadas los vaticinios del porvenir, las fuerzas que fortalecen convicciones, acrisolan el civismo y ennoblecen el deber social.

"El pasado fué siempre así, proficuo y el ideal del hombre, ese fin superior á la acción de cada día, vuelve sin cesar á las cenizas sobre las que la historia traza sus auspiciosos signos, á la manera del soñador que graba sus esperanzas en las movibles arenas de la playa. Nuestras arcas y nuestras aras están aquí, pues, en este callado asilo, y será saludable y previsor no perder este camino, para enseñarlo á los que nos reemplacen, después de la partida. Para ello, despreciemos las paradojas modernas, las doctrinas artificiosas de los que no tienen patria á fuerza de querer el mundo; vigoricemos la orientación de la juventud hacia el respeto del pasado, que es nuestra brillante tradición criolla, la historia de nuestra fecunda y felíz centuria; emplacemos á los incrédulos, á los epicuretistas, á los simples despreocupados de este altísimo pensamiento de las generaciones argentinas, para la hora suprema de la consagración, en que la tierra presenciará el espectáculo de una nación, grande en la culminación de su fama y en el triunfo de su primer siglo de libertad, fuerte y pacífica como todo lo que asienta y se forma de virtud moral, de respeto á los antepasados y amor á la familia. La patria no es más que la extensión del hogar, es el mismo amor en mayor círculo, es siempre el cielo conmovedor de la cuna y la tumba de nuestros allegados, de los que sienten y aspiran como nosotros, de los que aman, sufren, vencen y fraternizan con noso-

tros. La patria es donde están nuestros abuelos y donde estarán nuestros hijos confundidos en el inmenso abrazo del tiempo. El gran sociólogo é historiador que investigando la evolución de diversas razas y diferentes pueblos, en el azaroso curso de la civilización humana, proclamaba: "la patria debe hacerse sentir en la escuela", estaba en la verdad y su enérgica advertencia debió tomarse como una revelación filosófica de los acontecimientos. Sí, la patria debe hacerse sentir en la escuela. Este es vuestro dogma, maestros argentinos. Cumplídlo con perseverancia y con entusiasmo y no os amilanarán las burlas de los fisgones irresponsables y anónimos que especulan sobre las conciencias flojas y derraman su escepticismo ramplón al amparo de condenables tolerancias.

"Volvamos con cariño y sin temor la vista atrás: hay todavía fosas abiertas que reclaman el fallo escrupuloso de la posteridad, y ésta no debe esquivar ese pronunciamiento. Constituímos un pueblo nuevo y varonil; tenemos los pies ligeros, como el dios del mito, y las espaldas descargadas del gravoso peso de los siglos. No perderemos jornadas en nuestra marcha ascendente hacia la justicia y la felicidad, si llevamos con nosotros los lares que presidieron nuestra revolución, el recuerdo de las cosas y los anhelos de los hombres que inspiraron nuestros primeros principios; los sentimientos de antaño, fuertes, rudos, un tanto primitivos, de aquellos bravos soldados y poetas que, en armoniosa unión forjaron y cantaron nuestras glorias; amemos á los cantores de nuestra tierra, de nuestra sangre, de nuestros heroísmos; veneremos respetuosamente su memoria, penetrando sus espíritus al través del sepulcro, ardamos en ideas democráticas, impulsemos las virtudes que sostuvieron sus brazos, siempre listos, y alimentaron sus armas, siempre puras, y transmitamos de mano en mano, como en el apólogo clásico, la tea encendida é inextinguible de nuestro venturoso destino.

"Corremos sin cesar como las aguas que se pierden para siempre—dice el libro de los Reyes.—conservemos entonces la querida imagen de las riberas platinas, para que al morir el postrer rayo de sol de último día, un maravilloso espejismo reproduzca el panorama primitivo y hallemos en la tristeza del poniente, mucho de esta aurora inicial que hemos cumplido. Sintamos en las venas esta poesía y amemos á los cantores nacionales. Varela es uno de ellos. Hijo del mártir del 48, del formidable adalid del "Comercio del Plata", que en apóstrofes tremendos conmovía hasta los cimientos, la pesada armazón de la tiranía rosina, vástago de aquel formidable ariete que asentado en tierra de proscripción, sobre el hermoso cerro uruguayo, parecía en su recia agresividad, extender

sobre el estuario brazos fantásticos que apretaban en terribles crispaciones, la garganta misma del mandón—nació Juan Cruz Varela bajo el terror, respirando en las primeras brisas porteñas el odio calcinante de la época.

"Fué su abuelo don Jacobo Adrián, hombre de bien, que al decir de don Juan María Gutiérrez—en la vivaz pintura que de él nos hace—"con aquella misma mano varonil que manejaba la pluma del comerciante y la espada al frente de sus Gallegos, tomaba el puntero para guiar la atención de sus niños sobre los renglones de la cartilla". Su tío y su segundo abuelo á estar á la crónica doméstica, fué el celebrado lírico don Juan de la Cruz. El Tirteo del año 25—á quien se honra como patrono en las escuelas de vuestro distrito,—el poeta de la libertad, según la antonomasía de Alberdi, el amigo de Luca y Lafinur, ante cuya desaparición vertió lágrimas inconsolables Esteban Echevarría: resumía en sí todas las cualidades de sus compatriotas. Este poeta clásico que tan enorme ascendiente ejerció en las ideas liberales de aquellos tiempos, el estudiante de Córdoba, desprendiendo de un capítulo de Moratín esa atrayente é interesante figura del colegial de Monserrat que "jamás desmintió ni en su conducta ni en sus escritos que había nacido bajo la atmosfera instable y eléctrica del Río de la Plata", quedará, como mordida por el ácido, inalterable en las páginas del más puro y castizo de nuestros escritores: "impresionable, apasionado, devoto con firmeza á su credo social, despreocupado, entusiasta, abierto á las nuevas ideas, agudo, chistoso, ameno, tan diestro en herir como pronto para perdonar", refunde en tales rasgos, diversos y precisos, el tipo de un carácter que pudiera ser la mejor y más exacta semblanza pública de este ilustre vate, autor de dos tesoros de las letras americanas, las tragedias "Dido" y "Argía", de cuyos versos rebosa la dulzura del vino griego y se exhalan los efluvios de la musa de Virgilio, es casi un sagrado compromiso de nuestra admiración y del justo aprecio que debe tributarse al mérito. Ya, por lo pronto, está en las aulas, coronado por la infancia, pero quien supo estremecer tan briosamente las fibras argentinas con su famoso canto á Ituzaingó, exige con razón el aire de la plaza pública. Bien cierto que la reparación póstuma es reacia y otros muchos todavía la aguardan resignados: Rivadavia, entre la turba, el patriota austero y generoso, no tiene aún la estatua ante la cual podamos descubrirnos como Vélez, exclamando: "Salve, ilustre padre de la República Argentina", ni Moreno, el soberbio doctrinario de la revolución, ni Castelli, ni Mármol, ni los fundadores de Buenos Aires.

"Las actividades de la vida material parecen oxidar la más ferviente gratitud del pueblo y el olvido, como las hier-

bas la ruta abandonada, invade lentamente las huellas que va dejando su pie. Alcemos de una vez los monumentos de la inmortalidad y coloquemos las imágenes sobre sus pedestales: nunca es tarde para inscribir en los plintos la leyenda de los grandes hombres. Opongamos al sueño definitivo la vida perdurable del bronce y éstos Varela tendrán el sitial que corresponde á quienes abnegadamente lucharon, hasta el sacrificio de la vida, por los imperecederos ideales del ciudadano, agitándose por más de ochenta años dentro del escenario de la vida nacional. Erguida siempre, dentro del corbatín romántico, esa fiera cabeza de convencional que no pudo abatir el puñal de Oribe—será la más pura y elocuente manifestación de la moral cívica y el más sarcástico y altivo reto contra los despotismos. A su lado, armoniosamente, los dos cerebros ungidos por la musa americana, completarán la simbólica trilogía del martirio, de la belleza y del sentimiento.

"Los años pasan, la república se engrandece, su progreso crece portentosamente en todos los órdenes de la actividad social, dos lustros correrán y no tendremos un palmo de nuestro suelo inculto, condénsase por doquiera el triunfo del trabajo, ya parecen no tener sentido las hondas añoranzas del traductor de la Eneida, cuando allá por el año 38, en que sólo por escarnio se reverenciaba á Mayo, con salvajes danzas de esclavos, evocaba dolorido los años gloriosos para la patria, en que salían á esperar el alba del gran día, los párvulos, las madres, las vírgenes y los guerreros, para saludarle con himnos y vivas delirantes. Las transformación se ha verificado con la rapidez de un vuelo y el Cleón de la sátira aristofanesca, no explotará más la ignorancia y la credulidad popular, porque hemos dominado los males que afectaban nuestra conciencia más intima y querida. Ha sido la obra de todos y especialmente de los que, desde las filas, modestamente, atizando el fuego jubiloso, cumplen su misión educadora.

"La genealogía del poeta ofrendado hoy por la celosa gratitud escolar explica perfectamente cómo la idiosincrasia original y el temperamento ardiente del joven que escribíá á los veinte años, en fluídas y sonoras estrofas, su conceptuoso poema "La pecadora arrepentida", se amoldaba al siguiente día, en las columnas de la vieja "Tribuna", quemando en prosa fulgurante las causticidades de su ingenio en glosas políticas y chascarrillos sociales, de los que apenas queda una sutil reminiscencia. Su habilidad en este género era extraordinaria y es lástima que una oportuna colección no difunda sus escritos entre los contemporáneos.

"Juan Cruz Varela escribió versos en los momentos perdidos, fué un trashumante en el campo literario, pero en esas

intermitencias á las que tanto se acomodaba el nómado espíritu que poseía y su misma condición de gentil hombre, no faltaron jamás los encantos, juveniles, la gracia picaresca de la expresión que junto al épico arpegio de la lira deslizaba la mordaz y socarrona ironía. Orgánicamente travieso, su musa vistió todos los policromos ropajes del estilo ó de la ocasión, inspirándole, ya el picante epigrama, ya el acento majestuoso de los Andes con que cantó las cumbres y saludó á Lavalle en sus exequias.

"Cuando la gran metrópoli ahogó la vieja aldea, el estro de Varela enmudeció, y sólo dejó escapar, furtivamente, composiciones familiares impregnadas de amoroso misticismo. Este exaltado en el desorden viajó sin cesar impulsado quién sabe por qué fogosas ansias de artista sentimental, sorprendiéndole la muerte á orillas del Mediterráneo, lejos del paisaje natal, sonriente en medio de sus nostalgias, en plácida comunión con la naturaleza.

"Cerró los ojos, perdido para Buenos Aires, como los otros, pero sin que el hálito de la tristeza arrugara ni su espíritu ni su frente. Repatriados para siempre, sus restos reposan en esta urna que abraza la augusta imagen del Dolor.

"¡Ah, señores! Que la majestad de las tumbas, sombra propicia para la proclamación de los grandes idealismos de la conciencia humana, sea la luz eterna, el sacro fuego de las inspiraciones del hombre, la enérgica polarización del carácter y de las virtudes ejemplares, para que, como en este caso, pueda ofrecer á los niños un inagotable caudal de bienes, de bondad y de sabiduría."

CRONICA MUSICAL

La Sociedad Orquestal Bonaerense es acreedora al agradecimiento de todos aquellos que, directa ó indirectamente, nos interesamos por la vida del arte. Los trece conciertos de su nueva existencia—á propósito de cuyos programas bordaremos algunas reflexiones generales, por parecernos la mejor forma de inaugurar esta importante tribuna—han constituído una sugerente incursión en casi todos los dominios de la música pura, permitiéndonos medir, con la animación de gloriosas obras del pasado y la presentación de características obras del presente, las hondas diferencias que separan el arte "clásico" del arte moderno, cómo el florecimiento del romanticismo es el primer presagio de la decadencia, para concluir por demostranos que la intromisión del intelecto, de la abstracción y de las ideas en el dominio de la producción artística, no es, ya solamente, el síntoma de la enfermedad, sino la enfermedad misma, sino, y con demasiada evidencia, el hecho preciso que acusa la descomposición de las fuerzas más vivas del arte. No nos declaramos aquí adherentes incondicionales á la estética de Lalo (1), demasiado estricta, precisa y "científica", para que puedan acomodarse á ella todos los movimientos del arte, que, como los movimientos de la vida, de los que son reflejos, aparecen y se forman con una complejidad tan desconcertadora, que nos hace pensar muchas veces que su ley es la ciega libertad del azar. En materia artística y también en otros dominios, nuestro sistema es precisamente no tener sistema, y tal vez esta misma disposición negativa es, como toda ley, un prejuicio.

Decíamos que la estética de Lalo es demasiado sistemática y su ley de Vico aplicada á los cambios artísticos, á la marcha del arte, es muy discutible, aun con los visos de legalidad que comporta su aplicación á los movimientos generales, "abstractos", á las "épocas", de la música. Si descendiéramos algo más de estas cimas, gloria de las academias y de los teóricos, para venir á los hechos, comprobaríamos más fácilmente su quiebra.

---

(1) *Ch. Lalo.* Esquisse d'une esthétique musicale scientifique, Félix Alcan, París.

Cuatro son los grandes períodos ó sistemas que presenta la historia musical: la melopea greco-romana de la antigüedad, la melodía cristiana, la polifonía de la Edad Media y del Renacimiento, la armonía de los tiempos modernos. La primera es una homofonía á la vez vocal é instrumental, señalada á veces por una parte heterófona; la segunda es una melodía completamente vocal; la tercera una polifonía siempre coral, á lo menos en principio; la última una armonía esencialmente orquestal. Verdad es que la historia nos presenta estos sistemas como suficientemente diferentes, pero no tan independientes y discontinuos como quisiera Charles Lalo, para mayor validez de su ley de los tres estados. La vida ó la naturaleza, y sus movimientos y cambios, no implican estos aspectos diferenciados y esta discontinuidad rígida, que es obra de nuestra imaginación. El arte, que vive de la vida, es, como ella misma, lo hemos dicho, y para repetirlo en una forma suficientemente pedante y precisa, una "totalidad" bastante caótica. Todo "estado" es una pura abstracción. El tiempo es el único factor que dicta estas arbitrariedades de juicio. ¿Qué es "romántico" y "clásico" en música? Beethoven es un romántico empedernido y loco para la estupidez académica de un Dionisio Weber; un "clásico" para la erudición ciega de un estético actual. Así figura en el segundo estado del sistema de la armonía moderna de nuestro Charles Lalo. Para nosotros ¿qué es? Un gran poeta, profundamente humano, que está bastante lejos por encima de nuestros sistemas mecánicos de apreciación.

Se dirá que nuestra actitud es lírica y nada seria. ¿Iremos de este modo á hacer ley de juicio el santo capricho de nuestro gusto, cuando buscamos todo lo contrario, algún "orden objetivo", que nos permita dividir y graduar nuestras simpatías con "buen criterio", discernir premios y honores con la más "estricta justicia", y aburrirnos soberanamente con todas las obras del arte, agregaremos nosotros?

Juan Sebastián Bach, el patriarca incontestado y venerado de la música pura aparece á los ojos de algunos (1) como el "poeta" de los sonidos. En Bach, la "expresión" venciendo á la "técnica"! Se ha descubierto en su música "expresión", dramaticidad, "conflictos de sentimientos", descripción, en una palabra: "romanticismo". En el "Dramma per musica", compuesto en 1734 para el aniversario de Augusto III, Bach describe con variedad maravillosa, los juegos y los colores del agua, escribe otro musicógrafo contemporáneo (2). Y se encuenta en las cantatas y oratorios, ejemplos de Bach paisa-

(1) *A. Schweitzer.* Jean Sebastien Bach, le musicien - poète.
(2) *A. Pirro.* L'esthétique de Jean Seba tien Bach.

jista. Bach, precursor directo de los impresionistas franceses, de Debussy y también de Strauss! ¡Quién nos lo diría, aun en la conciencia de que conocíamos á Bach, casi solamente por sus "Fugas"!

Pero, cuántos aspectos contradictorios no presentan los músicos de todas las "épocas"! ¿Somos acaso iguales en dos instantes de nuestra vida? Y es el "sentimiento" el instingador de todo arte y de todos sus progresos, verdad inatacable y eterna. El "sentimiento" del genio crea y se sirve libremente de "formas" arbitrarias, que el talento utiliza, copia, reproduce, sistematiza y he aquí de golpe el nacimiento de "escuelas", sectas, sistemas, divisiones y subdivisiones y los divinos enigmas sin solución, echados á perder y considerados prosáicamente como ecuaciones algebráicas resueltas.

No, una y mil veces; no conocemos otro "sistema" para apreciar á un Beethoven que los sagrados dictados de nuestra simpatía y de nuestra admiración; no vemos otro camino abierto ante nosotros para poder diferenciarlo de un D'Indy, por ejemplo.

¿Adónde vamos á parar? preguntará el lector, que empieza á sentir el vértigo de la confusión, como si oyera un "poema" de Strauss. "Habeis comenzado en un tono preciso y, modulando, modulando, os habeis ido bien lejos, hasta negaros. Es necesario alcanzar la tónica de alguna manera. Se oyen aquí muchos motivos y en tonalidades diferentes y vamos á concluir por no comprender."

Si proclamamos como suprema ley de juicio estético los dictados del gusto personal, si al reconocer que el "hecho estético" es un acto de sanción social, y que "romántico" y "clásico" es una división que el tiempo introduce en la marcha del arte, no olvidamos que del arte mismo deriva un criterio para poder distinguir la sinfonía en mi-bemol de Beethoven ó la sinfonía en si-bemol de Haydn, del "Don Juan" de Strauss ó de "Harold en Italia". En otra oportunidad dijimos que de la música se podía juzgar de tres maneras: sentimentalmente, artísticamente y técnicamente, y que de las tres la última siempre está demás. Sentimentalmente no existe criterio; artísticamente sí. Porque hay una razón del menos común de los sentidos. Si caminamos por el firme campo de Perogrullo, no habrá estética alguna, ni falaz espejismo, que pueda hacernos caer en un pozo. Aquí no existen pozos. Tened el hábito de disasociar las ideas y pronto vereis que nuestro único maestro será Perogrullo, desconocido de los sabios, precisamente porque son sabios.

Esta razón es que cada arte posee un dominio propio é independiente del dominio de las otras artes, lo que nos hace pensar que el primero que agregó palabras á la música fué,

como dice Alphonse Karr, un bárbaro mal organizado que, no pudiendo elevar su alma á las alturas de la música, quiso rebajarla hasta sí y se sirvió de las palabras como se utiliza el plomo para voltear la golondrina que, alegre, sube hacia el cielo cantando.

Todas las artes tratan de despertar el sentido de la belleza, y toda obra de arte es siempre una concepción. La composición musical debe ser una concepción sonora, vertida con particulares recursos, con rítmos, melodías, armonías y formas, porque si es un lenguaje tiene su gramática particular y su finalidad propia. La finalidad de expresar un pensamiento, una concepción musical. Si queremos hablar español no pediremos al portugués términos prestados, ni retorceremos nuestra frase, como hace el alemán, porque en vez de español es probable que hablemos una estéril gerigonza. Si el señor Ricardo Strauss viene á contarnos en música las bufonerías pesadas de su Till Eulenspiegel con su espejo en la diestra y su lechuza en el hombro, tenemos el derecho de aconsejarle que abandone este cuidado á la literatura y de volverle la espalda. Pedimos á la música, no que nos cuente peripecias de Harold, que ya Byron lo dijo mejor, sino un pensamiento ó una concepción musical, que meza nuestra alma con dulces melodías, que broten expontáneas del corazón, para hablar al nuestro de cosas inefables, ora acariciadoras y felices, ora abandonadas y melancólicas, ya terribles con la cólera acumulada de mil dioses, ó con una tristeza más profunda que la de la muerte.

Oíd la sinfonía octava de Haydn ó la misma sinfonía en si-bemol del neo-clásico Schubert. ¡Qué concepción clara aunque compleja, que euritmía maravillosa, qué armonía de detalles y qué magistral conjunto. Partís de un lugar preciso para volver á él después del más encantador y fantástico de los viajes por países de ensueño. Y, dejando un poco la metáfora que no nos sienta bien, el encanto de todo músico está en relación de su voluntad para mantenerse "clásico", es decir, pura y simplemente músico, y que no se propone otra cosa que escribir y encantar con los "sonidos", hablar por ellos y también para ellos. Haydn, al componer en 1759, su primera sinfonía, dió el paradigma más bello de la más fecunda de las formas musicales, que domina sobre todo el arte clásico y contemporáneo. De la sucesión de tiempos de danza, que constituyó antiguamente lo que se puede llamar "sinfonía", creó Haydn una de las formas más complejas del arte sonoro, en la que, aparte de los elementos musicales de la inspiración melódica y armónica, domina á veces el interés puramente cerebral ó abstracto del desenvolvimiento de las ideas. Haydn constituye una polifonía concisa, un encadenamiento cerrado y lógico, que hacen de sus sinfonías verdaderos cuerpos orgánicos, cuya belleza es también de orden intelectual. Es el ca-

rácter que conserva la sinfonía Júpiter. Aquí,—como siempre —el aporte sentimental es lo que diferencia Mozart de Haydn. Beethoven (sinfonías en si-bemol, en mi-bemol y en fá) llevó á su grado máximo de pasión y de fuerza este cuerpo orgánico, que Haydn creará y que él agotó. He aquí músicos "clásicos", he aquí en circunloquio lo que importa la "clasicidad" musical. Las obras de estos músicos son una sucesión de estados alternados, indiferentes, alegres, tristes, cómicos, trágicos ó apasionados. Estados que se balancean, se borran entre sí, se neutralizan. Lo "clásico" pasa prontamente de la risa á las lágrimas, de la "reverie" á la meditación, de los placeres á las preocupaciones, de la pasión á la despreocupación. En lo "clásico", todo se equilibra, está pronto á todas las sensaciones y á todos los sentimientos, con excepción de uno solo, el aburrimiento. Remy de Gourmont ha definido este espíritu por nosotros. Dá como ejemplo la prodigiosa variedad de la obra de Voltaire. Comparad á este respecto, sin olvidar su unidad, el adagio cantabile con el allegro y el rondó con el adagio cantabile de la "Patética".

Comparad, si quereis, también, Wagner (obertura del "Buque Fantasma", Entrada de los dioses en el Walhalla, murmullos de la selva de "Siegfried", viaje de éste por el Rin, obertura de los "Maestros Cantores", Obertura de "Tannhauser", muerte de Isolda, Encantamiento del fuego) á Mozart (Sinfonía en do, obertura de las "Bodas de Figaro"). El autor de "Tristán" es una fuerza anormal que desborda, el autor de "Don Giovanni" es una fuerza igual que persiste. Remy de Gourmont nos dice con profundo acierto, que hay entre el espíritu romántico y el espíritu clásico la misma diferencia que hay entre lo continuo y lo discontinuo. Tal es la más desmondada verdad á este respecto. El vulgo, que no tiene tiempo ni paciencia para comprobar el inmenso poder oculto que hay bajo una apariencia uniforme, será siempre wagneriano. Wagner, como Leonardo en pintura, creó el análisis y mató el arte. Pensad ahora en Berlioz (Scherzo de la Reina Mab, Sinfonía de Harold en Italia), ó en su cómplice Richard Strauss ("Muerte y Transfiguración", "Don Juan", "Till Eulenspiegel"), y encontrareis la disolución del arte, la música que se extenúa, se exaspera, se niega á sí misma, se agota y se contradice, buscando medios fuera de sí misma, apoyo en la literatura y en la pintura. Asistimos ya al pleno cumplimiento de la profecía de Renan, realizada en otros órdenes de cosas, y en arte todo lo que era de la categoría del instinto ha pasado á la categoría de la razón. No es necesario insistir sobre el defecto capital de toda la música straussiana: la falta de originalidad y de carácter personal de sus motivos. Quiere poner en juego nuestro intelecto, pero su música,

no nos hace pensar, como la de Wagner, después de haberse apoderado de nosotros y habernos conmovido hasta las entrañas, siendo en este caso nuestro "pensamiento" reflejo de nuestra "emoción". No; en Strauss el mal es el único efecto, no es esporádico, local, ó intermitente. Todo el organismo lo respira. Es su fuerza, su atmósfera, su esencia. ¡Todavía si pensára algo más que banalidades! En este sentido Berlioz nos entretiene más. Strauss, si nos sorprende por el talento portentoso que emplea en la elaboración de los temas, en la vida formidable y tumultuosa que infunde á su orquesta, nos deja fríos é incrédulos. No hay duda que cada vez que un arte busca su fin fuera de sí mismo ó en sus procedimientos se corrompe. Fué el caso también de la poesía simbolista. Es lo que nos han demostrado practicamente los conciertos de la Sociedad Orquestal Bonaerense.

Sus programas pueden darnos materia para algunas conversaciones algo más largas que la presente. Había allí obras hungaras, italianas, francesas, inglesas, rusas y argentinas; Dvorak entre Sibelius y Mozart, Smetana antes de Beethoven, Elgar al lado de Zulli, Gaito y Godard antecediendo á Schumann. Hemos oído á Cherubini, Martucci, Reinecke, Saint-Saens, Debussy, Berutti, Brahms, Rimsky-Korsakoff. D'Indy, Mendelssohn, Cattelani, García Mansilla, Paisiello, Ropartz, Rachmaninoff, Charpentier y otros, lo que representa una experiencia no escasa. Pero, en este suceder libre de obras y autores preferimos elegir aquello más significativo que nos permitiera abrir esta sección con algunas consideraciones, que sin importar una declaración de fe, implican un criterio para lo futuro.

Cerramos estas páginas enviando desde aquí al espíritu de esta obra provechosa nuestra voz de aliento. La labor del maestro Ferruccio Cattelani es improba. Tiene que luchar contra la indiferencia general, úúnico obstáculo que exige más que otros, paciencia y tiempo. Pero, poco á poco la Sociedad Orquestal Bonaerense se ha sentido crecer. Parece tener ya vida asegurada y, si es así, que la economía de fuerzas que le permite el bienestar sirva para preparar sus actos con más cuidado y atención, tomándose el tiempo y los ensayos que cada obra merece, á fin de que el éxito no sea más que garantía de progreso.

MARIANO ANTONIO BARRENECHEA.

LETRAS ITALIANAS

A PROPÓSITO DE LA ESTÉTICA DE CROC

Uno de los más fecundos escritores modernos italianos es, sin duda, Benedetto Croce, benémerito mecenas de la Filosofía, las Letras y las Bellas Artes, nobilísimo y desinteresado protector de los jóvenes de ingenio, originalísimo é infatigable cultor de los estudios históricos, investigaciones teoréticas y reconstrucciones críticas de la filosofía, la literatura y el arte en Italia.

Eficazmente coadyuvado por el profesor Gentile, de la Universidad de Palermo, joven que se estrenó con la obra magistral "Rosmini y Gioberti", mientras de un lado se propone Croce hacer conocer á los estudiosos italianos los clásicos de la filosofía moderna en sus obras originales, publicando un precioso collar de textos y de traducciones, del otro, con su revista "La Critica", única en su género, pues los varios artículos, los varios números y los varios años representan los parágrafos, los capítulos y las partes orgánicas de un solo libro, viene paso á paso, realizando para Italia aquella amplia obra crítico-reconstructiva de la literatura y filosofía moderna, que D. Marcelino Menéndez y Pelayo, movido casi por idénticas intenciones, ha realizado, con sus vivaces polémicas y sus originales rebuscos bibliográficos, respecto á la ciencia española de la edad media.

Pero, la obra en que Croce ha probado su grande originalidad y vigor mental es la que se refiere á su "Filosofía del Espíritu", que él divide en los tres volúmenes de la Estética, Lógica y Filosofía de la práctica (económica y ética). Esta división era ya de preverse, desde cuando él expuso el núcleo sólido de su teoría en la memoria "Tesis fundamentales de una Estética como ciencia de la expresión y lingüística general", leída en la Academia de Nápoles en 1900.

Croce distingue en el espíritu dos únicas actividades, la teórica y la práctica; la primera tiene dos grados, el estético y el lógico; es decir, que Croce entiende que las formas puras ó fundamentales del conocimiento son solamente dos, la "intuición (el Arte) y el "concepto" (la Ciencia ó Filosofía).

También la actividad práctica se divide en dos grados. El primer grado práctico es la actividad "meramente útil", ó "económica"; el segundo es la actividad moral. La económica es como la estética de la vida práctica; la moral como la lógica. Más allá de estas cuatro, la estética y la lógica, la económica y la ética, no existen otras formas del espíritu.

Reservándonos de hacer en estas mismas páginas una amplia relación documentada y crítica de esta teoría de Croce, cuando hayan llegado á nuestro conocimiento los dos volúmenes "Lógica" y "Filosofía práctica"; anunciamos ahora con regocijo la 3a. edición de la "Estética", deteniéndonos á considerar aquí un solo punto de la nueva y original doctrina, discutida ampliamente en la primera parte del volumen (teoría), y hábilmente defendida en la segunda parte (Historia de la Estética considerada como "la ciencia de la actividad expresiva").

Expongamos algo libremente, pero fielmente el pensamiento de Croce.

Partamos de la discusión que se agita aquí, por personas verdaderamente doctas y competentes en la materia, y también por los incompetentes, alrededor de la cuestión de si la República Argentina, conquistada definitivamente su propia independencia política, tenga un idioma propio.

Lo curioso es que, mientras muchos se afanan en demostrar á los recién llegados que el "criollo" no existe y que "calle" y "yo" y la "c" y la "z" deben pronunciarse de tal modo y no de tal otro, á pesar de la Academia, ha nacido una pequeña literatura "popular" criolla, prometedora para el porvenir. De lo cual la razón principal es esencialmente psicológica y estética. La actividad intuitiva "tanto intuye cuanto expresa". Pictórica, ó verbal, ó musical, ó como quiera llamarse la expresión no puede faltar en ninguna intuición, puesto que, es parte inseparable de la naturaleza de esta última. Sólo mediante la palabra, pasan los sentimientos ó las impresiones, de la obscura región de la psiquis á la claridad del espíritu contemplador.

Es imposible distinguir en este proceso cognoscitivo la intuición de la expresión. La una surge con la otra, en el mismo momento, porque no son dos sino una. Por este motivo, decía Miguel Angel que "se pinta con el cerebro, no con las manos".

El lenguaje es perpetua creación: lo que es expresado lingüísticamente no se repite sino precisamente como reproducción de lo ya producido: las siempre nuevas impresiones dan lugar á cambios continuos de sonidos y de significados, ó sea, á siempre nuevas expresiones. Cada cual habla, y debe hablar, según los ecos que los estímulos de las cosas despiertan en su psiquis, es decir, según sus impresiones. No sin razón, el más convencido sostenedor de cualquier solución del problema de

la "unidad de la lengua", en Italia, de la lengua á la latina, ó trecentista, ó florentina, cuando luego habla para comunicar sus pensamientos, para hacerse comprender, experimenta repugnancia á seguir su teoría, pues siente que, substituyendo la palabra latina, ó del trescientos, ó florentina, á la del origen diverso, pero que responde á sus impresiones, acabaría por falsear éstas: de "sujeto que habla" volveríase "vanidoso auditor de sí mismo". Igual fenómeno sucede con la lengua moderna castellana respecto á la clásica de Cervantes, justamente porque la lengua no es un arsenal de armas ya hechas, ni menos es el "vocabulario", que, por progresivo que se le haga y de acuerdo con el uso vivo, siempre será un cementerio de cadáveres más ó menos hábilmente embalsamados, y ni tampoco es la "lengua modelo" con sus leyes y sus preceptos retóricos, ni la "gramática" con sus reglas, ni menos aún la "lengua universal", el "Volapük", que es el absurdo de los absurdos. Tan es esto verdad, que la necesidad social de la más fácil inteligencia entre todos no se satisface sino con la universalización de la cultura y el crecer de las comunicaciones intelectuales entre los hombres. Ahora bien, como el "logos" interior, que es inseparable de la intuición, nos es dado instintivamente por la lengua que es verdaderamente "nuestra", es decir, por la lengua que ha nacido con nosotros, y ha sufrido idéntico desarrollo que nuestra mentalidad, es natural que, así como el llamado "vulgar" en Italia, ha dado el magnífico Triunvirato de Dante, Boccaccio y Petrarca, también los dialectos tengan poetas de gran valor, como Della Porta, Belli, Pascarella, etc.

De este modo se explican las ardientes discusiones de los "criollistas", discusiones que inhábilmente se disfrazan bajo el nombre de patriotismo y de nacionalismo, mientras son, en el fondo, discusiones de estética, de literatura, del habla y de la escritura efectivas. Colocada la cuestión en estos términos, se podría también ampliar é intentar la solución de otras cuestiones importantes, por ejemplo, la del por qué un hombre ya maduro de edad, aunque en la más plena posesión de la inteligencia y de la memoria, no puede jamás hacerse dueño del verdadero espíritu de una nueva lengua; del por qué son malas las traducciones fieles al texto y son bellas las infieles, etc. Se podría lograr demostrar, entre otras cosas, que aquéllos que escriben en un idioma que no es el propio, aun cuando hayan llegado á formarse un buen gusto literario mediante lecturas largas y bien digeridas, no "reproducen" jamás la misma expresión original que ha nacido con la intuición, sino que, "producen" una expresión "semejante", más ó menos próxima á ella. El primer momento es el sólo que pertenece á la verdadera inspiración artística; el segundo, es la elaboración ulterior de lo que la inspiración ya ha creado;

la rebusca de una nueva vestimenta que se adapte al recién nacido.

Y, ahora, permítaseme una observación, que se me ha ocurrido toda vez que he tratado de elaborar con mi pensamiento la doctrina de Croce. Cierto es que el arte es reducible, en último análisis, á una "intuición", que es luego aquella que llámase comúnmente inspiración artística. Pero ¿qué es la intuición? Es—como justamente Croce lo dice—algo de recortado y resaltante sobre el fondo psíquico de la sensación, y es cualitativamente distinto del conocimiento intelectual.

La intuición, dice, es una representación que conjuntamente es "expresión". Pero, "todas" las representaciones están unidas con una expresión, porque la representación no es simplemente una sensación compleja, como pretenden los químicos de la psicología, sino una elaboración del espíritu, y, como tal, no puede ser separada de la expresión. Esto enseñó en forma definitiva (Croce no lo ignora) también aquella gloria italiana que ha sido Bertrando Spaventa. Pero, por "expresión" no se entiende un determinada palabra ó una sucesión de palabras. En esto reside el nudo verdadero de la cuestión. La "expresión", el "logos" interior, existe también cuando no ha sido todavía traducido en el "logos" exterior, es decir, en algo convencional y comunicable á los demás. Ya se sabe: generalmente la mayoría de las representaciones surgen en conexión con un "logos" interno que también es externo; antes bien podemos decir que sin la lengua, el pensamiento, ó no tendría desarrollo ó lo tendría muy pequeño, de lo cual son una prueba los sordomudos, quienes sin la adquisición de un substitutivo del lenguaje, poco se elevan por encima de la inteligencia animal.

Pero, esto no significa que haya identidad entre el pensamiento y la lengua, porque ésta expresa el pensamiento no por naturaleza, sino por atribución.

Yo veo, por vez primera, cierto animal "a" que produce en mí un complexo de impresiones: luego, veo "b", "c", "d" que tienen idéntica forma: nace así, merced á la elaboración, una representación que se acompaña bien, es cierto, de una "expresión", pero solo conocida por mí, por cuanto es la agrupación "sui generis" de las notas genéricas y constitutivas de la forma de dicho animal. Yo pregunto: — ¿Cómo se llama aquel animal constituído de "este" y "de este otro modo"?— Se me contesta, verbigracia:—Se llama "perro"—se llama "gato".—En este instante, mi representación adquiere un "nombre", que se fijará en mi memoria, y así, en adelante, todas las representaciones de "gato" ó de "perro" serán indisolubles de estas dos palabras, de por sí convencionales, pero que sirven para lograr una grande economía de tiempo en la elaboración del pensamiento, obteniendo el máximo de los efectos en su progresivo desarrollo.

Un niño, para hacerse entender, habría dicho, indicando con su dedito un juguete—un gato ó un perro—en una vidriera:—el "ñau", el "ñau", ó, el "bou", el "bou"!—es decir, que habría expresado con un sonido meramente imitativo, aquello que en la "expresión" interior, conexa con la representación que del "gato" ó del "perro" se ha formado el niño, es la nota primaria, constitutiva y exclusiva, aquella de que dependen las demás, ó sea, la nota "diferencial".

Es lo que ha sucedido en el origen de la lengua. Por ejemplo, la raíz "plu", que en la lengua aria primitiva significó el agua, pudo haber sido voz imitativa del sonido que el agua produce cuando cae sobre la piedra.

Lo mismo dígase de las raíces de la lengua aria, "da", "sta", "reg", "luk", etc., etc. Ahora bien, lo que nosotros llamamos intuición es también una representación; pero, una representación "sui generís", que no es distinta de las restantes por el solo hecho de la "expresión" común á "todas" las representaciones: la diferencia consiste en que la intuición se refiere á un relación "nueva" (psicológica, se entiende, no lógica) que, en principio está unida á una expresión interna, vaga á veces, la cual, vuelta clara por la atención, se traduce luego mediante un trabajo análogo al de la conquista científica, en una expresión exterior, es decir, inteligible también para los demás. Pero, también esto admitido, ó es necesario creer que todas las intuiciones son artísticas, lo que no es cierto, ó permanece no resuelta, aun después de la "Estética" de Croce, (que representa, por otra parte, un paso decisivo en una investigación tan delicada y difícil), la siguiente cuestión: ¿Por cuál carácter "específico" la intuición artística difiere de las demás intuiciones, por ejemplo, de las citadas por Croce, "del político que reprende el abstracto razonador que no tiene la viva "intuición" de las situaciones y condiciones de hecho; del pedagogo que insiste en la necesidad de desarrollar, sobre todo en el educando, la facultad intuitiva; del hombre práctico que dice de vivir de "intuiciones", más que de razonamientos"?

Pero, otra observación se impone. Admitido, como dice Croce, que la "expresión" conexa con la intuición artística, no tenga un significado restringido, sino que, ó pictórica, ó verbal, ó musical que sea, la creación de una obra de arte es reducible á un haz de intuiciones cualitativamente diversas entre ellas. Toda intuición, siendo representación, es caracterizada por la cualidad predominante en el fondo sensorial, sobre el cual es recortada la elaboración. No todas las intuiciones artísticas que constituyen la inspiración de un pintor cuando crea su obra, están unidas á expresiones pictóricas; ni una poesía es formada puramente sobre la base de intuiciones expresas en términos verbales, es decir, reducibles á una

expresión cuyos elementos son conceptos. Por ejemplo, la "Disputa del Sacramento", de Rafael, ha sido creada sobre la base de admirables intuiciones artísticas, que no son todas pictóricas. No es pictórica la intuición que se refiere á la división de la disputa, según el espíritu de la doctrina del cristianismo, en una parte superior y en otra inferior, el lado de aquí y el de allá. En lo alto, la Iglesia invisible y triunfante. La media figura de Dios, padre del firmamento, rodeado de falanges de ángeles, sostiene con una mano la esfera del mundo, levantando la otra en acto de bendecir. Debajo, entre rayos de oro, Cristo con los brazos abiertos, y á sus costados la Virgen y el Bautista. Más abajo, la mística paloma, entre cuatro ángeles que llevan los Evangelios, y, en semicírculo, los Profetas, los Apóstoles, los Mártires. Una corona de nubes, sembrada de angelitos, circunscribe la celeste asamblea, que recuerda claramente la parte superior del célebre fresco en San Severo de Perugia.

En la parte baja, la Iglesia terrena y militante. El sacramento puesto sobre el altar en el centro, une la tierra y el cielo: es la presencia real de Dios en la comunidad de los creyentes, pues, según la idea cristiana, esta presencia mística es la continuación y el cumplimiento de la redención. A ambos lados del altar despliégase la comunidad de los fieles, agitada por una trépida é inquieta ansiedad de penetrar el misterio de la viva comunión de Dios. Más vecinos los Padres, los Doctores, los grandes Teólogos; más distante la multitud de los fieles que sacan luces y fuerza de la fe de aquellas altas inteligencias.

Esta grandiosa composición, que es como la imagen ideal de un concilio de la Iglesia, y es una síntesis histórica del Cristianismo, no puede haber sido dada á Rafael por una intuición puramente pictórica.

Por otra parte, yo puedo muy bien, habiendo adquirido con la lectura de los clásicos el espíritu musical del período latino, componer un período dulce, armonioso, evitando el encuentro de demasiadas vocales ó consonantes, como Cicerón enseña, disponiendo proporcionalmente las palabras y cerrándolo rítmicamente. Puedo así, si soy un artista, imitar la "inmortalis velocitas" de Salustio, ó la "lactea ubertas" Liviana, y modelar mi estilo sobre los autores del período augusteo, el más floreciente y el más correcto de la Literatura Romana. Y libros tales, libros escritos en latín clásico, purísimo, los hubo, y fué de algunos de ellos que Carlyle exclamó: "¡Cuántos hermosos libros que no dicen nada!" Pero, Carlyle no se refirió ciertamente á la intuición unida, á la expresión auditiva ó musical de la cual brotaron aquellas composiciones. Pues, versos hay que "suenan" bien, y tienen tal rítmo melódi-

co (en Italia, entre los jóvenes, el verso de Francisco Pastonchi y de Sem Benelli), que producen en nosotros un goce artístico grandísimo, bien que nos rebelemos á ciertas metáforas demasiado atrevidas.

Y, verdadera obra de arte será aquella, en que, como en la mencionada "Disputa" de Rafael, las varias intuiciones artísticas y sus relativas expresiones intelectivas y pictóricas se unifiquen armoniosamente en un todo artísticamente perfecto.

Pero, la misma "Disputa", que se halla en una pared de la "Stanza della Seguntura" en el Vaticano, está armoniosamente acorde con la pintura de la pared opuesta, "La Escuela de Atenas" (la apoteósis de la filosofía, es decir, de la libre ciencia y del pensamiento), con la glorificación de la Poesía, el llamado "Parnaso", que se encuentra en la tercera pared, y con la pintura de la cuarta, el Derecho civil y eclesiástico. La intuición rafaelesca, que ha hecho de las paredes de la habitación de la Seguntura la enciclopedia de las ciencias de aquella edad, todas unidas en un acuerdo ideal, no anduvo ciertamente conexa con una expresión puramente pictórica, en cuanto el pintor quería efectuar, no la glorificación del Papado y de la Iglesia, sino el nuevo ideal humano del "Umanismo", es decir, el armónico desarrollo de todas sus formas, la Religión, la Ciencia, el Arte, la Política.

Por ello, tal vez, Leonardo, escandalizando al prior del convento de las Gracias, por quedarse días enteros frente al Cenáculo sin pintar, decía que "los ingenios elevados, mientras menos trabajan, más "hacen", "buscando con la mente la invención". La invención, de "invenio", se refiere justamente á las "relaciones nuevas", á las combinaciones nuevas de elementos ya existentes, ó sea á las intuiciones artísticas que concurren á formar una obra de arte; mas, éstas son por naturaleza psicológica, cualitativamente diversas. ¿Quién podría confundir psicológicamente la intuición que nos ha dado, por ejemplo, en el ya citado "Parnaso", la escena idealmente serena del alegre y festivo concilio de los poetas, con la intuición conexa á la expresión pictórica de la armónica combinación de las líneas y los colores que dan á la escena de esta composición aquella gracia enteramente griega, bien que nada haya en ella de imitación antigua, por lo que Goethe dijera, con acierto: "Rafael jamás imita á los griegos, pero, siente, piensa como un griego"?

JUAN CHIABRA

LIBROS

Ciencia y Religión

Indiferente cual soy en materia religiosa, he visto, sin embargo, con interés, la labor de la casa editora de París,, *Bloud et Cíe.*, la cual, informada por un espíritu esencialmente religioso está dando á la publicidad una serie de obras de mediano formato, que, por su índole, así pueden tener especial importancia para aquellos que aún conservan la fé dichosa de sus abuelos, como para quienes, con espíritu tolerante y curioso, saben hallar rica mina de observaciones y meditación en cualquier terreno, bien sea el que más alejado parece estar de sus ideas.

Y como, con la debida modestia, me complazco en contarme entre estos últimos, con verdadera satisfacción he hojeado, leído y anotado en los días pasados las últimas publicaciones de la mencionada casa editora, que los directores de *Nosotros,* conociendo mis aficiones espirituales, tuvieron la gentileza de facilitarme, obras todas en las cuales, pasando por alto tal ó cual exageración ortodoxa de traductores, prologuistas ó comentaristas, se hallan páginas numerosas de lectura sabrosa y sugeridora.

Varias son las series que la casa Bloud publica compiutamente, aunque encaminada siempre en la ya enunciaciada tendencia. Más que otra alguna merece entre ellas, á mi jucio, particular atención, la de las obras maestras de la literatura hagiográfica. Los propósitos de los colaboradores de esta colección de vidas de santos son excelentes y merecedores de la aprobación de todos cuantos, creyentes ó no, gustan de estas piadosas lectura, entre ellos el mismo maestro Anatole France, erudito en tales cuestiones. Traducir y anotar las antiguas crónicas y los textos hagiográficos de primer orden; reeditar esas antiguas vidas que se disputan los bibliófilos; relatar las existencias humildes que aún no han encontrado su biógrafo, ó agrupar alrededor de un mismo santo popular algunos discursos ó poemas elegidos, talen son sus propósitos.

A este programa responden, entre los libros que tengo á la mano, la *Vie de Saint Patrice,* el popular apóstol de Irlanda, prologada, traducida y anotada por el profesor Georges Dottin, é *I fioretti* (*Les petites fleurs de la vie du petit pauvre de Jesús-Christ, SaSint Francois d'Assise*), como es sabido uno de los más preciosos textos de la leteratura hagiográfica, sin que el italiano primitivo, oliente á tomillo del "poverello d'Assisi" haya perdído todo su dulce encanto en la traducción elegante de M. Arnold Goffin.

Otra serie de mérito es la de las obras maestras de las literatura religiosa, de la cual he leído una colección de pensamientos del La Mennais de la primera época (1819-1826), brillantes, paradógicos, apasionados, con introducción y notas de Christian Maréchal, y otra, con introducción de Henri Brémond, de las mejores páginas de Nicole, el moralista cristiano por excelencia de Francia, escritor delicioso, cuando leído en pequeñas dósis, por su bonhomía tranquila, su resignada indulgencia y su caridad cristiana.

Ni escasa de valor es la serie de los filósofos y pensadores, en la cual se han publicados estudios que no conozco sobre los más grandes fiilósofos de la humanidad; pero de la que he leído dos diligentes trabajos referentes á las ideas morales de Chauteaubriand y á las de Lamartine, de M. Jean de Cognets el primero, y de M. Maurice Sourian el segundo, quienes con método distinto y objeto idéntico han trazado un cuadro completo del pensamiento cristiano de ambos grandes escritores.

Un examen más detenído que no puede prestarles en esta rápida reseña bibliográfica, merecerían la obra sobre *El vedismo,* de la serie "Historia de las religiones", por Louis de la Valle-Poussin, libro de utilidad para la iniciación de los profanos en el conocimiento de las religiones de la India; el opúscolo de índole sociológica, *La cuestión social en el siglo XVIII* de André Lecocq, y el de Pierre Méline sobre el método en *El trabajo sociológico,* fácil introducción el segundo al estudio de la sociología; ó los de índole histórica de Adrien Fortin, I. Bourlon, Marcel Navarre y Gabriel Planque, que tratan respectivamente de *Las cruzadas, Las asambleas del clero y el protestantismo, El comité de salvación pública* y *La historia del catolicismo en Inglaterra.*

Ya un interés algo más especial, presentan el libro de apologética. *Le sens catholique,* reunión de conferencias dadas por M. Henri Couget, y ols dos sabios trabajos de liturgia del benedictino Jules Baudot, referentes al Palio y al rito de la consagración de las iglesias.

Como por las líneas anteriores se habrá visto esta biblioteca de la casa Bloud, que ya cuenta con varios centenares de

obras, todas elegantemente editadas, tiene, por la seriedad de los libros que la constituyen, una importancia superior á la de ser una obra de mera propaganda religiosa, pudiendo, sin duda, ser útiles muchos de esos libros en el gabinete de estudio del más *liberal* trabajador del pensamiento.

Los tres últimos libros de Martínez Sierra

Nombres hay que desde un principio no son simpáticos, porqué si, sin que existan lógicas razones para ello.

Uno de esos es el de Gregorio Martinez Sierra, jóven soñador y muy artista que á los dieciocho años tenía ya un hijo cerebral: "El Poema del Trabajo", y que á la vuelta de un centenar de meses habría de producir una de las obras más simpáticas de la moderna literatura castellana, en la cual obra, los paisages de la naturaleza, las emociones del trabajo, las locuras de Pierrot, las risas divinas de Colombina, las calenturas del sol, las ciudades románticas y, las ternuras del hogar, forman un todo homogéneo y fresco, que huele á gracia y á tiernas sensaciones.

En el año 1898 Martinez Sierra debutaba en el Guignol de Arlequín, con gran contento de las figuras clásicas.

Alguien dijo que este autor tenía un elegante jardincillo bien cuidado y primorosamente encantador. En efecto, su obra tiene la delicadeza de una joya acariciada por unas manos muy femeninas: tal vez por las de la musa familiar que cantara en "La casa de la primavera", ó por las de las doncellitas semiingénuas de "La Feria de Neuilly" ó de "El Peregrino ilusionado".

El Peregrino parte. Va en busca de un corazón que ame. Y corre por Bruselas, por Colonia, "por las verdes planicies de Holanda" y por Londres y por París. Coloquia amorosamente con Marta, la de las flores, con Carlota, con Fanny, con Lily, con Inés, con Nadina, con Luisa... El Peregrino al separarse de esta última ha dicho melancólicamente—"Viva la vida!" ¿Ha encontrado amor? No. Al volver á la patria, una mujer que sonríe le habla. Dícele el Peregrino que ha ido "á tierras extrañas en busca de un amor de mujer" ¿Es posible habiendo tantos en tierra castellana? Pero "lo mejor de las peregrinaciones ilusionadas está en la vuelta" y sólo esa mujer, Carmen, ha podido comprender al Peregrino, poque es de su tierra, porqué tiene los mismos sentires, porqué tan ilusionada es ella como él.

Y luego nos cuenta Martinez Sierra sus impresiones de Francia de Bélgica, de Alemania, del Luxemburgo, de Ingla-

terra. Nos habla de Ricardo Wágner el maravilloso músico de "Los maestros cantores", cuya música "habla como nos hablan los amigos poetas" con toda exaltación, de cosas desinteresadas, y noblemente". Y habla también de los pobres perros belgas, de las torres, nidos de quimeras, y como impresión londinense, elogia al baile inglés y á su "concertado desconcierto".

En los pocos meses que de este año han transcurrido, Martinez Sierra ha publicado ya dos libros: "El agua dormida" y "La sombra dl padre".

Es "El agua dormida" una obrita de cuentos largos, algunos de ellos conocidos desde antes de la publicación en conjunto. Inicia el libro una conferencia que leyó el autor en el Ateneo de Madrid. Síguele un cuento cuyo nombre titula á la colección, cuento de inocencia y de bohemia femenina. Luego una novelita corta "Aventura", después otra que hizo conocer el *Cuento semanal*: "Torre de marfil" y por último una historia corta: "Beata Primavera". De los cuatro cuentos preferimos el tercero, aunque los tres restantes no amenguen el valor del libro. Marcela y Mariana son dos tipos de mujer interesantísimos. Los caprichillos de un alma buena y enamorada, y los sufrimientos de la modistilla cuando el espíritu conventual de la madre de Gabriel les lleva su hijo y su querido, están pintados con exactitud admirable, con la exactitud de un gran novelista.

Después de estos dos libros, "La sombra del padre", comedia dividida en dos jornadas. Resumiremos el argumento. Don José por necesidades económicas ha trabajado largos años en América, al cabo de los cuales ha recogido una buena fortuna. Pero, mientras estaba separado de la familia, enviaba á su esposa Felicia capital suficiente para llevar un tren más bien de derroche que de abstención. Deseoso de que sus hijos se instruyeran según los últimos métodos de enseñanza, les toma profesores de lenguas y de otras cosas por el estilo. Al regresar á su tierra evidentemente no es ya más el padre de sus hijos, es el *indiano,* que sufre los resultados de la enseñanza que diera á sus descendientes.

La familia se ha acostumbrado en el vicio. El hijo anda detrás de una mujer casada y en peligro por las amenazas del marido. Su hija, Amparo, casada con un borrachín, llora su desgracia; Marcela, novia de Andrés, va á buscar la deshonra cuando la descubre el padre y se produce el desastre. Don José, *el indiano,* quiere volverse á América, á vivir lejos de sus hijos. "No marches—le dice su mujer—siempre conviene en una casa la sombra del padre." "Eso soy yo aquí—responde—Un fantasma, un alma en pena que vino de otro mundo á pedir lo que nadie le puede dar".

Fuerte obra es esta de Martinez Sierra, y si sus dos comedias anteriores le anunciaron "hombre de teatro", esta última le consagra.

I. L. N.

BAJO EL SOL DEL VALLE, por Alberto Carvajal.

Este libro es más que una promesa. Su autor es un joven colombiano, nacido en el valle del Cauca, ese hermoso valle sobre el cual han arrojado tanto poetas las rosas ideales de sus más bellos versos. Adoloscente casi, lleno de energías, en plétora de sagradas aspiraciones, se nos presenta este buen Alberto Carvajal. Trae nobles armas: talento, fe, amor. Esas armas son suficientes para intentar una elevada conquista. El que ha hecho de su corazón una ánfora de fe, es capaz de llevar el universo en una mano.

Carvajal aún no puede realizar todo lo que intenta su ambición. Pero lo realizará, porque tiene las cualidades que han acompañado siempre á los grandes que han honrado al planeta con sus obras. Es ya más que una esperanza, sin ser todavía una realidad. Sus versos aún no son personales, pero ya son buenos. Le falta para merecer una alta loa, que obtenga la más noble presea: el estilo.

P. S.

NOTAS Y COMENTARIOS

Anatole France

Vaya, en estos instantes, nuestro saludo más cariñoso para el Maestro admirado y querido, que es hoy día nuestro huésped, cuyos libros, incomparables mnoumentos de la más límpida prosa francesa, han sido para nosotros, durante tanto años, altísima escuela de resignado escepticismo y de serenidad indulgente.

Milagro nos parece que Anatole France haya venido á esta tierra "eminentemente agrícola y ganadera". Esto último, sobre todo, el Maestro habrá podido, sin duda, comprobarlo. Su llegada no ha dado lugar á entusiasmos ruídosos. Debía de ser y conviene que haya sido así. Tampoco se ha visto agruparse á su alrededor la reducida intelectualidad argentina. Esto, aunque algo más extraño, es también explicable. La crónica social ha tomada demasiada participación en la estadía de Anatole France entre nosotros, para no redundar en perjuicio de la meramente intelectual. Las conferencias que el Maestro ha dado en el Odeón sobre Rabelais han sido seguidas con discreto interés por una selecta concurrencia, que ha sabido reconocer las cualidades que dan lustre á su prosa alada, en la exposición habilísima que él ha hecho de la obra del célebre cura de Meudon. Dichas conferencias no han sido piezas oratorias, ni Anatole France ha pretendido, sin duda, venir á descubrir á Rabelais á aquéllos que ya lo conocían. Quienes quedaron desilusionados han revelado ligereza de alma y escasa comunión espiritual con el filósofo de "El jardín de Epicuro". France pudo acaso ser más ameno, tratando temas de mayor interés: hubiera asimismo aburrido á aquéllos que, á más de no hallarse enteramente familiarizados con la lengua francesa, fueron al teatro creyendo de habérselas con un orador.

Los que, como nosotros, sienten por él afecto profundo y convencida admiración, pensarán, en cambio, que France no dejaría de ser la más alta personalidad literaria francesa contemporánea, y una de las más luminosas figuras de las letras universales, aunque nos hubiese venido á leer la tabla de logarítmos; se arraigarán, sin irreverencia, en su convicción de que no valía la pena haberlo traído, y desearán, como nosotros, de verlo nuevamente al Maestro en su Francia lejana—su Pinguinia amada, malgrado la sátira amarga que es prueba del mucho amor—, donde seguirán admirándolo y queriéndolo, como lo han admirado y querido hasta ahora.

Vicente Blasco Ibañez

Es nuestro otro huésped ilustre. Saludémosle con respeto, si no como á la más elevada representación intelectual de a España contemporánea, tal algunos han dicho, cual á uno de los más robustos novelistas de la hora actual, que ha cavado hondo en el surco abierto por el Maestro de Médan.

Sin entrar en este número en una precipitada apreciación del ciclo de conferencias que ha iniciado con éxito discutido, regocijémosnos de tener entre nosotros á este fuerte representante del pensamiento español, al autor de "La catedral", de "La Barraca", de "Cañas y barro", de tantas y tantas bellas novelas que hemos leído con admiración vivísima.

Su estadía en estas tierras, que promete prolongarse un tanto, nos permitirá volver sobre el novelista y el orador con mayor detenimiento.

A nuestros lectores

Contritos salmodiaremos el estribillo de siempre. También este número de la revista aparece con retraso. Diversos y poderosos motivos, muchos de los cuales independientes de la buena voluntad de la dirección, lo han dispuesto así. Para subsanar la demora y restablecer la normalidad en la aparición de la revista, cuya difícil compilación le ha creado paulatinamente á través de dos años de vida esta constante situación de retraso en su salida, la dirección ha resuelto acudir al expediente salvador de considerarla suspendida por dos meses.

Quedan así advertidos nuestros suscriptores. La última entrega aparecida fué la de Enero y Febrero (números 18 y 19), y la presente corresponde á Mayo y Junio (números 20 y 21), habiendo quedado NOSOTROS sin publicarse durante Marzo y Abril.

Por otra parte, sus cuentas con la Administración no padecerán trastorno ninguno. Todo recibo hasta la fecha extendido con fuerza para los meses posteriores á Febrero de 1909, será considerado válido hasta los dos meses siguientes al mes en que se extingue su valor.

"Renacimiento"

Es una nueva revista mensual de "ciencias geográficas, sociales, filosóficas, letras y bibliografía" que viene á aumentar con ventaja el número de nuestras escasas publicaciones periódicas. Los hombres que la redactan, la lista de sus colaboradores y este primer número, cuya bondad acreditan excelentes artículos y conocidas firmas, son segura promesa para el colega de un porvenir brillante.

Sinceros, como somos, sin embargo, sin cobardías estériles, sin falsa modestia, sentimos la necesidad de someter á una benévola crítica la presentación de la nueva revista, algunos de cuyos conceptos se prestan á la discusión.

Dice el artículo inicial de "Renacimiento", titulado "En la arena", que "la especialización de otras publicaciones periódicas—importantes dentro de la órbita que se han trazado—ha limitado hasta ahora la realización de un programa tan amplio como el que se propone nuestra revista". Lamentamos disentir al respecto. El programa que "Renacimiento" se propone, ya lo tienen por bandera actualmente en Buenos Aires dos revistas más: "La revista de derecho, historia y letras" y NOSOTROS. El programa que NOSOTROS se ha trazado no admite limitaciones: en sus páginas los escritos filosóficos se han codeado con los históricos, los geográficos, los literarios y hasta los jurídicos. Una simple revisión del índice de los varios tomos hasta la fecha aparecidos puede atestiguarlo. En cuanto á la acreditada revista del doctor Zeballos, su índole es demasiado conocida y su título ya la indica con suficiente amplitud, como para no detenernos en demostrar que constituye asimismo una refutación á lo anteriormente citado. No es cierto, pues, que "hoy, como ayer, un grande núcleo de la intelectualidad de este país, carece del medio fácil para difundir sus conocimientos". Hoy, tanto como ayer (¿olvida "Renacimiento" acaso la "La Biblioteca" la mejor revista aquí aparecida?) existen órganos, aunque escasos, suficientes para la difusión de las ideas de los que piensan bien. Y decimos escasos, pero suficientes, porque lo que aquí falta no son tanto los órganos de difusión cuanto la misma función. Lo que hay de verdad es que aquí se escribe poco sobre cosas serias y se piensa menos. Falta de remuneración, se argumenta. Probablemente; pero el hecho es que no

dan el ejemplo aquellos pocos que, hallándose en situación holgada, podrían, por su ilustración y prestigio, sembrar á manos llenas y fecundar el terreno. Aclaremos, pues: para los que saben pensar y escribir, medios para la difusión de sus ideas existían ya antes de la aparición de "Renacimiento": NOSOTROS, sin vanidad ni modestia, se cuenta entre ellos.

¡Bienvenida ahora la hermana, que hace más numerosa la familia! Para ella nuestro afectuoso saludo.

Un libro sobre Lugones

D. Juan Mas y Pi, nuestro redactor, anuncia para en breve la publicación en libro de un extenso estudío crítico sobre Leopoldo Lugones. La amplia ilustración, el claro juicio y la conocida imparcialidad de Mas y Pi hacen esperar de él un bello trabajo.

"NOSOTROS".